Münster 1935 No 42 Phil DiSS

Germanistik.

Zur dramatischen Literatur der Paderborner Jesuiten.

INAUGURAL-DISSERTATION
zur Erlangung der Doktorwürde der Philosophischen und Naturwissenschaftlichen Fakultät der Westfälischen Wilhelms-Universität zu Münster (Westf.)

vorgelegt von
Fritz Rediger
aus Unna-Königsborn.

Dissertationsdruckerei Heinr. & J. Lechte, Emsdetten (Westf.)
1935

Germanistik.

Zur dramatischen Literatur der Paderborner Jesuiten.

INAUGURAL-DISSERTATION

zur Erlangung der Doktorwürde der Philosophischen und Naturwissenschaftlichen Fakultät der Westfälischen Wilhelms-Universität zu Münster (Westf.)

vorgelegt von

Fritz Rediger

aus Unna-Königsborn.

Dissertationsdruckerei Heinr. & J. Lechte, Emsdetten (Westf.)

1935

Tag der mündlichen Prüfung: 4. Dezember 1934.

Dekan: Herr Prof. Dr. Baumstark
Referent: Herr Prof. Dr. Günther Müller

Inhaltsangabe.

	Seite:
Einleitung:	1— 3
Erster Teil:	4—33
I. Paderborner Jesuitendramen. Eine Zusammenstellung.	4—19
II. Tobias-Dramen von einem Paderborner Jesuiten, von Schonaeus und von einem süddeutschen Jesuiten. Ein Vergleich.	20—30
III. Ein Paderborner Job-Drama aus der „Blütezeit".	30—33
Zweiter Teil:	34—60
I. Allgemeiner Ueberblick.	34—36
II. Auswertung des im Ersten Teile II. durchgeführten Vergleiches.	36—52
III. Auswertung der Untersuchung des Job-Dramas.	52—58
Schluß:	59—60
Quellen- und Schriftenverzeichnis.	61—64

— — — —

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41547221_0058

Einleitung.

Nach Brauch und Gewohnheit müßte eine Arbeit über irgendein Thema aus dem Gebiete der Jesuiten-Literatur mit einer bedauernden Feststellung beginnen. Denn wenn man sich einmal in den einschlägigen Untersuchungen umsieht, stößt man gleich zu Beginn auf die nicht selten unmutvolle Beschwerde, daß das Thema „Jesuiten im deutschen Schrifttum" fast garnicht oder nur höchst unzulänglich bearbeitet sei. Vor Jahren bestand diese üblich gewordene Einleitung zu einer solchen Untersuchung vollauf zu Recht. Aber die Arbeiten Bahlmanns, Reinhardstöttners, Zeidlers u. a.[1]) zu Ende des vorigen und zu Beginn des neuen Jahrhunderts haben eine Flut von Schriften ausgelöst, von deren Ausmaß die umfangreiche Literaturzusammenstellung bei Johannes Müller[2]) Aufschluß gibt. Die Forschung über den Bereich der dramatischen Literatur der Jesuiten findet ihren Höhepunkt, ihre geistige Abrundung und ihren Beschluß in eben diesem zweibändigen Werke Joh. Müllers. Hier wird zum ersten Male eine geisteswissenschaftliche Auswertung und Ueberbauung des gesamten zusammengetragenen Materials gegeben, die der bisherigen Forschung nachträglich erst die eigentliche Rechtfertigung verleiht. Nachfolgende Forscher können ihre Arbeiten nicht gut mehr mit einer Klage über mangelnde Vorarbeiten einleiten.

Und doch wiederholt sich zu Beginn der vorliegenden Arbeit diese gleiche Klage. Nicht zu Unrecht. Alles nämlich, was bisher auf dem Gebiete der Erforschung der Jesuiten-Literatur geleistet wurde, erfaßt nur den Bereich der süddeutschen Ordensdichtung. Zu diesem Ergebnis mußte die Forschung naturgemäß gelangen. Der katholische Süden ersparte den Niederlassungen der Jesuiten die stark beanspruchende Missionierung und Katechisierung der Einwohner, die im nichtkatholischen Norden notwendig waren und die Hauptkraft des Ordens aufbrauchten. Für eine besondere Pflege der Schulbühne blieben weniger Raum und Zeit als in Süddeutschland. Hier waren reichere Möglichkeiten geboten. Die Niederlassungen waren nicht nur kulturelle und wissenschaftliche, sondern auch machtpolitische Metropolen ihres Bereiches, was natürlich großen Leistungen nur förderlich sein konnte. Als die norddeutschen Niederlassungen einigermaßen zu gleicher

[1]) Siehe Literaturangabe!
[2]) Titelangabe im Literaturverzeichnis.

Bedeutung herangewachsen waren, war die Hochblüte der Jesuitendichtung bereits überschritten. Hinzu kamen noch andere nicht minder wichtige Umstände: der vielfach bedeutendere Reichtum süddeutscher Niederlassungen, vor allem aber die Jahrhunderte überdauernde, durch die konfessionelle Einheitlichkeit des Landes bedingte Fortführung der Tradition sicherten eine reichhaltigere Ueberlieferung der geleisteten literarischen Arbeit, auf die bei Wiederentdeckung des Gebietes die Forscher zuerst stoßen mußten. Die in Norddeutschland geförderte Ordensliteratur fiel entweder in den Jahren der kirchlich-staatlichen Auseinandersetzungen der Vernichtung anheim oder geriet in teils schwer zugänglichen Privatarchiven und Klosterbibliotheken in Vergessenheit.

Geht man nun daran, diesen Bereich der Jesuiten-Literatur zu bearbeiten, dann wird einem gar bald die wenig erfreuliche Erkenntnis, daß das gesamte umfangreiche Material der norddeutschen Ordensdichtung so gut wie garnicht aufgearbeitet ist. Wohl fehlt es nicht an Arbeiten, die mühevoll und mit peinlicher Sorgfalt die Hinterlassenschaften einzelner Niederlassungen zusammengetragen und gesichtet haben, aber auch sie können noch lange nicht den Anspruch auf Vollständigkeit machen. Zudem liefern all diese Beiträge und Aufarbeitungen der noch vorhandenen Bestände nur das Baumaterial; die geisteswissenschaftliche Zusammenfassung und Auswertung fehlen. In der vorliegenden Arbeit soll nun der Versuch unternommen werden, bisher Erarbeitetes, durch eigene Untersuchungen erweitert, zu einem Bau zusammenzufügen, der Wesenszüge und Eigenarten norddeutscher Jesuitendichtung aufweisen soll. Neben dem gewaltigen und prunkvollen Bau der süddeutschen Ordensdichtung soll der der norddeutschen erstehen, ein Bau, nicht so üppig und reich in seiner Ausgestaltung, aber doch vom gleichen Baumeister im gleichen Stil und gleichen Zeitgeist aufgeführt. Der Versuch kann natürlich nicht den Anspruch auf Vollständigkeit und Lückenlosigkeit machen, da in Norddeutschland eine erschöpfende Erfassung des Materials noch nicht möglich ist. Umfangreiches Material bedeutender Niederlassungen ruht, noch garnicht oder nur oberflächlich bearbeitet, in den Archiven[3]).

Bei der Aufarbeitung des vorhandenen Materials schien es mir richtiger und angebrachter, nicht wie bisher in diesen Fällen chronologisch ordnend vorzugehen, sondern die in Norddeutschland gespielten Stücke nach Stoffen und Motiven aufzureihen. Einmal ist so eine aufschlußreichere Uebersicht gegeben, zum zweiten aber finden sich von hier aus leichter die Brücken und Wege zur dramatischen Dichtung des Ordens

[3]) Die Mitteilungen Bahlmanns erfassen nur einen Bruchteil des Materials, das in Münster, Osnabrück, Coesfeld und Siegen zweifellos noch vorhanden ist.

in Süddeutschland, aber auch zum allgemeinen deutschen Schrifttum jener Zeit. Denn es läßt sich ja doch nicht leugnen, daß die Dichtung des Ordens in engstem Zusammengehen mit der übrigen deutschen Dichtung sich fortentwickelte, und Verbindungen und Ueberschneidungen hinüber und herüberlaufen[4]).

Um bei dieser Aufreihung der Stücke aber einer unübersichtlichen Anschwellung des Stoffes aus dem Wege zu gehen, wurden als Richt- und Beziehungspunkte die Aufführungen und noch vorhandenen Manuskripte des Paderborner Kollegs gewählt. Weil einmal das gesamte Paderborner Material, das bis jetzt erreichbar wurde, am erschöpfendsten durchgearbeitet ist[5]), dann aber auch, weil im Gegensatz zu anderen Stellen an dieses Material leichter heranzukommen war. Zudem ergibt eine nähere Prüfung des verfügbaren Materials und der vorhandenen Aufzeichnungen, daß sich die Aufführungen der norddeutschen Bühnen in der Wahl der Stücke wie in der Zeit der Aufführung einander ziemlich nahekommen. Man kann daher mit gutem Recht dieses eine Kolleg herausgreifen und seine Aufführungen als Richt- und Maßstab für eine Bewertung des Gesamtbereiches der norddeutschen Ordensdichtung ansetzen[6]).

Die Arbeit gliedert sich, ihrer gestellten Aufgabe entsprechend, in zwei Hauptteile, von denen der erste die Ergebnisse der rein stoffgeschichtlichen Untersuchung und Aufarbeitung enthält, denen im zweiten Teil der Versuch einer geisteswissenschaftlichen Auswertung und Ueberbauung des zusammengetragenen Bestandes folgt. Dabei war es unerläßlich, daß die Untersuchung des „stofflichen" Teiles auf die Quellen selbst, also auf die Tagebücher, Chroniken und Manuskriptbände des Paderborner Kollegs zurückgehen mußte. Die vorhandenen Arbeiten Richters und Bahlmanns konnten dabei als Wegweiser für eine Nachprüfung dienen.

Der erste Teil der Arbeit gliedert sich in: 1. eine Zusammenfassung und Uebersicht über das gesamte Paderborner Material, 2. in eine Analyse von Dramen der Frühzeit und 3. in eine Textuntersuchung eines Dramas der späteren Zeit. Der zweite Teil erfährt die entsprechende Unterteilung, da er ja die Auswertung des ersten Teiles bringen soll.

---

[4]) Im Verlauf der Arbeit wird immer wieder darauf hingewiesen werden, wo diese Querverbindungen feststellbar sind.

[5]) Namentlich Wilhelm Richter hat die Bestände der Bibliothek des ehemaligen Kollegs gründlich und mit fast erschöpfender Vollständigkeit aufgearbeitet. Die Ergebnisse seiner verdienstvollen Forschung liegen in mehreren Schriften vor, die im Literaturverzeichnis zu dieser Arbeit genannt werden.

[6]) Eine erschöpfende Untersuchung des gesamten norddeutschen Bereiches würde den Rahmen einer Dissertation sprengen. Zumal diese Arbeit nur ein Vorstoß und nur eine Anregung für noch zu leistende Forschungen sein soll.

Erster Teil.

I.

Die Paderborner Niederlassung wurde nach Ueberwindung fast undenklicher Schwierigkeiten in der durchweg der neuen Lehre anhängenden Stadt — selbst der Bischof Heinrich von Lauenburg mit vielen Herren seines Domkapitels gaben den wenigen noch vorhandenen Katholiken keinen Halt und keine Stütze — 1580 gegründet. Wie überall suchten die Jesuiten sich auch hier gleich zu Beginn ihrer Arbeit des Bildungs- und Schulwesens zu bemächtigen. Das Paderborner Gymnasium ging aber erst 1585, als Theodor von Fürstenberg Nachfolger Heinrich von Lauenburgs wurde, in ihre Hände über. Für die ersten fünf Jahre nach der Niederlassung in Paderborn ist also wohl keine Schulaufführung anzunehmen. Trotz der spärlichen Aufzeichnungen für die späteren Jahre darf die Annahme von Aufführungen, wenigstens von Herbstaufführungen, als gerechtfertigt angesehen werden. Wenn man nämlich die Aufführungsdaten verfolgt und die noch vorhandenen Tagebücher der Rektoren daraufhin prüft, wird man feststellen, daß mit ganz geringen Ausnahmen in jedem Jahre wenigstens eine Aufführung, vorzüglich bei Schulschluß und der Prämienverteilung Ende September, stattfand. Allerdings lassen sich nicht immer die Titel der jeweils aufgeführten Stücke aus den Aufzeichnungen ermitteln. Deshalb wird die nachfolgende Aufstellung, genau wie die Aufstellungen Bahlmanns und Richters, beträchtliche Lücken aufweisen müssen. Entgegen der mehrfach unterlaufenen Gewohnheit Richters soll nämlich darauf verzichtet werden, Aufführungen einzubeziehen, deren Titel aus den Chroniken, Tagebüchern usw. nicht ersichtlich sind. Es sei denn, daß aus ihnen Rückschlüsse auf Inhalt oder Art der Stücke gefolgert werden können. Eine eingehende und peinlich genaue Durchsicht der einschlägigen handschriftlichen und gedruckten Quellen hat nur ganz vereinzelt zur Ermittlung eines bisher noch nicht genannten Dramentitels geführt. Die Aufstellung wird also im wesentlichen eine Zusammenfassung der beiden vorhandenen Aufstellungen sein müssen. Soweit die angeführten Dramen erreichbar waren, soll in wenigen Worten über sie Aufschluß gegeben werden. Weiter wird die Aufstellung nach Möglichkeit Hinweise auf Aufführungen der jeweils gleichen Stücke in anderen norddeutschen Niederlassungen enthalten. Ob in allen Fällen dabei

dann die Stücke selbst die gleichen waren, läßt sich nicht immer feststellen. Man kann sogar annehmen, daß es nicht der Fall war. Denn das Bestreben der einzelnen Niederlassungen nach der Einmaligkeit ihrer Aufführungen war überall gleich stark ausgeprägt. Bei dem Stücke- und Stoffmangel, unter dem die Schulen in den ersten Jahren zu leiden hatten, ist jedoch ein Austausch zwischen benachbarten Niederlassungen nicht ausgeschlossen. Eine vollständige Uebernahme des Aufführungstextes wird man kaum irgendwo antreffen. Auch aus anderen Niederlassungen „ausgeliehene" Stücke erfuhren eine gründliche, oft zu einem ganz neuen Stück führende Neubearbeitung.

Trotz der Gliederung der aufgeführten Stücke nach Stoffen soll innerhalb der einzelnen Gruppen chronologisch geordnet werden, weil die chronologische Anordnung, in diesem Rahmen angewandt, nicht unwichtige Aufschlüsse vermittelt. Nach sorgfältiger Sicht der Bestände schälte sich folgende Einteilung heraus:

A. Biblische Stoffe.

B. Legenden, Heilige, Märtyrer.

C. Historische Stoffe.

D. „Weltanschauungsdramen."

E. Sonstige.

Wie die letzte Kennzeichnung schon andeutet, lassen sich nicht alle Stücke unter die vier ersten Gruppen einreihen. Aber auch die Verweisung dieser oder jener Stücke in eine der Gruppen begegnet erheblichen Schwierigkeiten, da nicht alle Dramen den ausgeprägten Charakter der ihnen zufallenden Gruppe tragen und vielfach ein Gemisch nicht nur zweier sondern oft sogar mehrerer Gruppen darstellen. Das Wesen der Jesuitenstücke als Schul-, Tendenz-, Predigt-, Fest- und Huldigungsaufführungen bedingt diese Vermischung der Charakterzüge einzelner Stücke.

Bereits 1585 wird in den Chroniken eine Aufführung im Paderborner Kolleg erwähnt. Der Titel läßt sich nicht feststellen. Sowohl Wilhelm Richter wie auch Paul Bahlmann haben die Aufführung nicht in ihre Aufstellungen aufgenommen. Wollen wir etwas vom Inhalt und von der Art des Stückes in Erfahrung bringen, sind wir lediglich auf die kargen Aufzeichnungen der Chronisten angewiesen. Johannes Sander[7]), der Historiograph des Kollegs schreibt: comoediam perelegantem, qua peracta discipulorum diligentiam et in libris profectum et pro merito laudationis honore, et praemiorum muneribus dignos excruarunt, aliosque ad similem

[7]) Sein zweibändiges handschriftliches Werk befindet sich in der Erzbischöfl. Akademiebibl. zu Paderborn.

gloriam assequandam mirum in modum excitarent (pag. 36). Der Geschichtsschreiber der Niederrheinischen Ordensprovinz, der Paderborn ja angehörte, der Kölner Jesuit Reiffenberg[8]) führt in seiner zweibändigen Geschichte nur diese eine erste Aufführung an, wobei er sich im wesentlichen auf die Aufzeichnungen Sanders stützt: theatro dedimus Comoediam perelegantem; et dialogorum spectaculis semel atque iterum oblectavimus, addito apparatu scenico, distributione praemiorum et diligentiorum laude publica, multo jacusi edocti, non plus in re sacra caeremonias, quam in literaria pompam ejusmodi, ac luses momenti habere.

Wir haben also hier schon gleich im ersten Jahre eine der bekannten Herbstaufführungen, die das Schuljahr abschlossen und der öffentlichen Preisverteilung vorausgingen. Für die nächsten Jahre sind keine Aufführungen verzeichnet, auch die Chronisten übergehen diese Jahre. Erst 1589 stoßen wir auf ein zweites Stück. Wilhelm Richter gibt Auskunft darüber: Fastnacht folgenden Jahres wohnte der Fürst bei den Jesuiten der Aufführung eines Dramas bei. Er war sehr begeistert und erklärte, die Jesuiten hätten in Deutschland die Religion gerettet[9]). Richter stützt sich dabei auf die Mitteilungen Sanders: Bacchanalibus data congruens fabula, plurium conventui grata, ipsi in primis Principi probata acceptaque, qui eodem die, cunctis audientibus, praeclarum dedit societati testimonium Catholicae religionis in Germania conservata, et per eandem in posterum conservandam (pag. 46).

A. Biblische Stoffe:

Esther 13. Juli 1592.

Die erste Jesuitenaufführung im fürstbischöflichen Schloß zu Neuhaus bei Paderborn[10]). Die Aufführung fand anläßlich der Vermählungsfeier der ältesten Tochter Kaspar von Fürstenbergs, Goda, mit Bernhard von Heiden zu Bruck statt. Zweimal wurde die Tragödie von Aman und Esther, einmal im Schlosse, das andere Mal unter den Linden auf dem Kirchhofe aufgeführt.

Jede weitere Angabe über das Drama fehlt.

Comoedia de Tobia in promulgatione bullae sodalitatis 1597.

Mskr. in der Erzbischöflichen Akademie-Bibl. zu Paderborn und in Koblenz, Staatsarchiv Abt. 117 Nr. 593.

Vergl. Erster und Zweiter Teil der Arbeit.

---

[8]) Siehe Literaturverzeichnis.

[9]) W. Richter: Gesch. d. Pad. Jes. Seite 29.

[10]) Der Fürst ließ mit Wagen die Darsteller und Requisiten zum Schloß hinausfahren.

Infelix Achabi Idolatrae et Jezabelis impiae regnum.
8. Sept. 1604.

Die Handlung folgt im wesentlichen der Bibel. Der Prolog des Stückes ist aufgeteilt in ein Zwiegespräch zwischen Prologus und Hospes, in dem der Fürst sowohl wie die Societas Jesu gelobt werden. Neben dem lateinischen auch noch ein deutscher Prolog, der den Inhalt des Stückes bringt. Zu Beginn eines jeden Aktes ein deutscher Prolog, am Ende jeden Aktes eine Choreinlage. Fünf Akte[11]).

Judas Machabaeus zwischen 1604 und 1611.

Dramatisierter Bibelstoff, fünf kurze Akte, die je mit einem lateinischen Chorus schließen. Im Prolog keine der sonst üblichen Inhaltsangaben, sondern Klage über die traurigen Zustände in Israel.

Eleazarus in distributione praem. 1610.

Maria Magdalena 31. Juli 1612.

Luctra Abrahami cum Angelo in festo conceptionis B M V 1612.

Eleazarus in festo natalis Deiparae 1613.

Salomon Sapiens 13. Sept. 1616[12]).

Wurde auch bei der Einweihung der Universität in Osnabrück 1633 gespielt.

Herodes Ascalonita Parricida Tragoedia in renovatione studiorum 6. Nov. 1636 per Dan. Merck.

Argumentum: Herodes Ascalonita adolescens roseus, vir purpureus se nex sanguineus fuit.
Fünf Akte mit Chören.

Heli ex Lib. Regum 1. Tragoedia 1650.

Actio de prospera et adversa fortuna Jobi
3. Nov. 1655.

Mskr. in Paderborn. Vergl. Erster und Zweiter Teil der Arbeit.

Actio de Herodis Ascalonitae parricidio 3 filiorum.
6. Nov. 1656.

Vergl. oben 1636!
Wurde 1660 in Coesfeld gespielt. (Bahlmann S. 230)

Actio de Samarito evangelico sanante sauciatum via Jerichutina exhibitur a rhetoribus
26. Sept. 1659.

---

[11]) Aufgeführt bei der Stiftung des Paderborner Jesuiten-Kollegiums durch Theodor von Fürstenberg.

[12]) Festaufführung bei der Eröffnung der Paderborner Universität.

De Achab, impietatis exemplo et divinae nemesis experimento
26. Sept. 1666.

Die erste Aufführung non nimium placuit, die zweite dagegen, der der Fürst und der Hof beiwohnten, mirifice omnibus placuit.

De Raphaele et Tobia — exhibitur a tertianis 8. Mai 1674.

Tobias junior — 19. März 1676. exhibitur in secunda.

Untergang des Jüdischen Königreichs, das ist Politischer Streich Antipatri Ascalonitae. 19. März 1687.

Ganz in deutscher Sprache[13]).

De Herode concitato ab Antipatro contra filios Alexandrum et Aristotulum. 25. Sept. 1687.

Trawriger Abscheids-Trunck Unsers Herren Jesu Christi, vermischet und eingeschonken von der Sünd und Schuld, von der gerechten Hand Gottes zugebracht, ausgetruncken von Göttlicher Unschuldt. im April 1694.

De Absalone 25. Sept. 1717.

In Münster wurde 1690 ein Absalom gespielt (Bahlmann S. 274), in Aachen 1691 (Bahlmann S. 148).

Nabuchodonossor ex felice infelix 25. Sept. 1726.

Wurde in Münster 1682, in Coesfeld 1688 gespielt (Bahlmann S. 259 und 237).

David ad solium Juda et Israel admirabili Dei providentia evectus. 24. Sept. 1727.

Fides invicta sive Machabaea cum septem filiis de Antiocho triumphans. 26. Sept. 1729.

B. Legenden, Heilige, Märtyrer:

Pastor et Justus, pueri sub Diocletiano occisi.
zwischen 1597 und 1600.

Mskr. in Paderborn. Dramatisierte Heiligenerzählung. Drei Akte, Prolog in Prosa, Drama in Versen.

Petrus Telonarius
zwischen 1600 und 1602.

15 Szenen, Prosa, Prolog und Epilog.
Inhalt: Petrus publicanus, vir quidem opulentus sed admodum sordidus, et erga pauperes illiberalis erat. De cujus

[13]) Wiederholt finden sich in den Tagebüchern gerade unter dem 19. März die Eintragungen Drama germanicum, aber nur ganz selten ist der Titel solcher deutschen Stücke angegeben.

avaritia sermo cum inter aprientes incidissent, quidam sponsione facta se aliquid ex torturum, gestu mirabili et voce plinaci hoc efficit, ut Petrus, furore percitus, quod lapis ad manum non erat, arreptum panem jaceat, pauper ad suos laetus revertitur. Ille vero post duos dies morbo gravi correptus per mentis exstasin videt a se gestorum rationem exigi, hinc aethiopas forma terribiles, . . . seine Freunde kommen und raten ihm, wenn er gesund werden wolle, müsse er mehr Gutes tun. Der Kranke erkennt dann die wunderbare Kraft der Barmherzigkeit und beschenkt die Armen reichlich.

Adolescens S. Joannis Apostoli discipulus, latro factus et conversus. zwischen 1600 und 1602.

Mskr. in Paderborn. Vergl. Zweiter Teil.

S. Vitus, martyr, Corbeiensium patronus.

In der Handschrift: Tragoedia de Sancto Vito martyro sub Diocletiano Imperatore, Saxonibus venerando.

4. Nov. 1602. exhibita denuo 1643.

Vor dem Prolog noch ein Praeludium: zwei Schüler im Zuschauerraum unterhalten sich über das Stück. Fünf Akte, vor jedem Akt ein Chorus musicus. Großes Festspiel.

Comoedia de Divi Augustini pueritia et adolescentia.

1604 in renovatione studiorum.

Ein Legendenspiel mit stark pädagogischem Einschlag. Ignorantia et Sapientia inter se acerbis certent vocibus de Disciplinis, plusne noceant an juvent, ad veritatis postea sese conferant tribunal, ut si litigare desinant. Ein Gegenstück dazu bildet ein ähnliches Zwiegespräch zwischen Usus und Abusus. Ein Personenverzeichnis ist nicht beigegeben.

Mskr. in Paderborn.

Prima S. Edmundi pueri innocentissima aetas.

postero die a quinquagesima 1607.

S. Joannes Damascenus manu truncatus.

15. Februar 1608.

Nero furens zwischen 1604 und 1611.

Mskr. in Paderborn. 38 Personen, drei Akte.

S. Panthaleon dominica quinquagesima 1611.

Mskr. in Paderborn.

Narcissus 31. Juli 1611.

Crispus im Dezember 1612.

S. Pancratius in festo S. Martini 1614.

Actio de S. Gregorio thaumaturgo 4. Nov. 1653.
Mskr. in Paderborn.

Tragico-comoedia de Corcuto Bassa Turcico ope B.V. Lauretanae sanato
exhibita a rhetoribus festo Annuntiat. BMV 1654.

Drama de S. Theodore aegyptio adolescente
24. Sept. 1654. exhibitur a magistro Lud. Westerholt.

Actio de duobus histrionibus factis eremitis
5. Febr. 1655.

B. Aloysius mundo valedicens exh. in secunda 23. Juni 1656.

Priscianus vapulans exh. a rhet. 26. Juni 1656.

Comico-tragoedia de Epulone evangelico
exh. a rhet. 7. März 1657.
Mskr. in Paderborn.

Drama de Philangelo sive cultura Angeli custodis, qui usque adeo obstinaverat non mentiri, ut commissa caede a judice interrogatus noluerit mentiri, sed sponte fassus sit caedem; condemnatus est ad gladium sub ictu liberatus est ab angelo custode.
exh. in secunda gramm. 11. April 1657.

Stephanus lapidatus exh. a rhet. 2. April 1659.

S. Hermannus exh. a magistro tertiae
4. Juni 1660.

Drama de Edmundo illo, cui Jesus parvulus apparuerat.
2. Juli 1660.

Justinus et Justinianus fratres 19. Mai 1661.
exhibitur a magistro secundae a septima ad nonam.

Landelini varii mores; nam ex innocentissimo latro factus, ex latrone eremita. exh. a mag. Syntaxis
7. Juni 1661.

Anser exh. a rhet. 10. Mai 1662.

Drama de adolescente, quem S. Joannes Evangelista commendaverat episcopo Ephesino, et qui deinde factus est ductor latronum, sed a S. Apostolo denuo conversus Christo atque Ecclesiae redditus fuit. exh. a synt. 15. April 1664.

S. Hermenigildus martyr 23./24. Sept. 1665.
Die Aufführung dauerte von 2,15 — 6 Uhr.

Drama de Christo puerulo pransitante cum Innocentio et Eusebio pueris et his vicissim cum praeceptore suo ad coelestes epulas invitatis.
exh. a tert. 20. Juni 1666.

S. Joannes Calybita exhibita a sec. 31. Mai 1667.

Drama de Panthaleone martyre. 1. Mai 1668.
exhibitur a magistro syntaxis Adolpho Wernekingh.

Drama de Josaphato et Barlahamo. 26. Sept. 1668.
exhibita a mag. Jo. Dhan.

De S. Fr. Borgia usque ad ingressum societatis
24. Sept. 1671.

Ebenfalls 1671 in Köln (Bahlmann S. 209).

Drama de S. Pancratio exh. a sec. 11. April 1672.

Actio de Neania seu Sancto Procopio martyre.
26. Sept. 1672.

Perioche bei Bahlmann Seite 291.
Wurde in Essen gespielt 1677 (Bahlmann Seite 168).

Constantinus Magnus, cum allusione ad annum nostrum saecularem, ideoque et hic titulus est praefixus:

Idololatria
Religione instigante
S. Silvestro pontifice promovente
Const. Magni virtute
Ex imperio Romano
Haeresis
Rev. Capitulo Cathedrali
agente
Cels. et Rev. Episcopo
Theodore perficiente
Soc. Jesu industria
a dioecesi Paderana.
Auspiciis S. Crucis
proscripta
ab illustri, praenob. et ing. Juventute Academ.
Almae Theod. ad Paderam Universitatis
Societatis Jesu
In solemni praemiorum distributione
in theatrum producta
Anno saeculari Soc. Jes. Paderanae 1679.

Der Titel dieses Fest- und Weihespiels ist in der Urschrift in der Form eines Kreuzes aufgeteilt und zwar folgendermaßen: von Constantinus bis praefixus steht in der Mitte oben, als linker Balken des Kreuzes die Zeilen von Idola-

tria bis Romano, als rechter Balken die Zeilen von Haeresis bis Paderana, in der Mitte unten stehen die restlichen Zeilen.

Drama de Eulogio, primum latomo, deinde ad principatum evecto in aula Justini Imperatoris.
exh. a mag. secund. Becker
27. April 1683.

1685 in Münster (Bahlm. S. 263)
1686 in Köln (Bahlm. S. 214)
1682 in Jülich (Bahlm. S. 191)

Actio de Michaele Porphyrogenito 26. Sept. 1690.
Perioche bei Bahlmann S. 298.

Adolescentia Salomonis seu connubium reginae Sapientiae cum Salomone adolescente, Hierosolymorum rege: S. Francisco Xaverio, Amoris divini sponso, Indiarum et Japoniae apostolo, nostri aevi thaumaturgo, in choris parallelis consecratum.
15. Sept. 1692.

Fides et Imbecilli fortis sive S. Pancratius annorum 14 Adolescens virili constantia spreto natalium splendore pro Christo sub Diocletiano tyrannide gloriose occumbens.
2. Juni 1694.

Impietatis in parentes vindicata sive Cusseron novus in Mogor Absalom secundum oculos transfixus.
exh. a mag. Henr. Spanhake
26. Sept. 1695.

Amor fraternus ad sanguinis usque pro Christo fide profusionem constans, in duobus fratribus Pergentino et Laurentino
7. Juli 1706.
Lateinisch und Deutsch in der Stadtbibliothek zu Köln

De Leone a Santabareni impietati tentato.
25. Sept. 1709.

Daniel, typus Christi, ad mortem damnatus.
exh. a rhetoribus 8. April 1727.

Fuga gloriosa S. Stanislai exh. a sec. 10. Aug. 1727.

Timotheus meditatione mortis conversus
exh. a tert. 26. Sept. 1728.

Actio de Amore Elenahani, Regis Asiae, in Trophoteram filii sanguine a lepra curatam in parallelo amore Dei in peccatricem animam Christi sanguine redemptam.
exh. a rhet. 20. März 1731.

Actio de S. Liborio 20. Juli 1736.

C. Historische Stoffe:

Carolomannus spretis mundi inaniis S. Benedicti institutum amplectens
6. Sept. 1600.

Fünf Akte; Prolog und Epilog werden von Pietas Carolomanni gesprochen.
Mskr. in Paderborn. Im zweiten Akte einige Regiebemerkungen, die sonst in Paderborner Handschriften fehlen. (Ein zweiter Text in Koblenz, Staatsarchiv.)

Actio de Michaele, imperatore orientis trucidato.
18. Sept. 1654.
exhibitur a rhet.

Die Aufführung dauerte vier Stunden.

De Conrade I. imperatore, qui Saxoniae ducem voluit interficere venenato monili, dein bello impetiit, sed victus est, poenitens deinde mortuus.
4. Nov. 1658.

Furtum felix cujusdam murarii sub Rampsinito, rege Aegypti, ex Herodoto.
26. Sept. 1662.

Das Stück wurde nach der Aufführung vom Fürsten getadelt.

Certamen regis Angliae Jodoci fratris ejus de regno non retinendo, sed fugiendo.
exh. a synt. 12. Juli 1663.

Actio de furente Justino Imperatore.
spectante principe
26. Sept. 1663.

Eine Eintragung aus dem Tagebuche des Rektors bezieht sich auf diese Aufführung:
Actores constituerant ordine sonantibus tympanis et volante vexillo per publicas plateas procedere ad gymnasium, inde etiam habere symposium; utrumque sub gravi poena prohibitum.

Actio de Haraldo et Suenone, Daniae regibus.
26. Sept. 1669.

Wurde auch 1693 in Trier gespielt. (Perioche bei Bahlmann S. 317.)

Theatrum superbiae in Alphonso, decimo Hispaniae rege, erectum et eversum.
25. Sept. 1670.

De Pantharito, rege Longobardorum, Gundiberti fratris ambitione et Grimoaldi, ducis Beneventani, perfidia regno primum exutus, deinde mirabiliter restitutus.
24. Sept. 1681.

Imperator Valerianus a Sapore Persa victus.
23. Sept. 1682.

Infelix ambitio Joannis Dudlaei, Ducis Northumbriae.
1683.

Perioche bei Bahlmann S. 294.

Odium novercale, Hoc est Sigericus odio et fraude novercae a patre Sigismundo, Burgundiorum Rege impio parricidio sublatus et datus in scenam . . .
1685.

Perioche bei Bahlmann S. 296.

Actio de Ferdinando Cortesio Mexicam occupante et Christianae Hispaniae subjiciente.
26. Sept. 1686.

De Rudolpho Imperatore contra Ottocarum, Bohemiae regem, victorioso.
26. Sept. 1691.

De rege Sigismundo.
exh. a mag. Theod. Hillencamp
26. Sept. 1697.

Ungaria olim sub Matthia Corvino, jam sub Josepho Austriaco fortunata.
26. Sept. 1698.

Leopoldus Imperator tertium fundator pacificae quietis, praeludente in Scena Octaviano Augusto, qui Janum tertium clausit.
25. Sept. 1699.

Artabanus Xerxis, Darii et propria demum nece funestatus.
exh. in templo vetere in stabili theatro
26. Sept. 1702.

Revocatus cadens famen aucto robore surgens: das ist: Vorm Fall größer und stärker. (Lucan lib. 4.)
Im Juli 1711.

Deutsche Perioche in der Stadtbibl. zu Köln.

Actio de Henrico Imperatore.
20. Juni 1720.

exh. in honorem Serenissimi a logicis dirigente magistro Haver exrhetore, qui eam 26. Sept. anni praeludentis propter absentiam Serenissimi exhibere non potuit.

De Boleslao, rege impio Poloniae.
25. Sept. 1720.

In Jülich gespielt 1699 (Bahlm. S. 206).

Drama de Xerxe per insidias Artabani interfecto.
exh. a synt. 31. Mai 1748.

D. „Weltanschauungsdramen:“[14])

Theophilus

8. Sept. 1608.

Confessio Augustana

in renov. stud. 1609.

Mskr. in Paderborn.

Actio 5 actuum de filio prodigo (stylo Plautini)
exh. a mag. Daniel Merck in sec.
8. Mai 1654.

Drama de ove perdita

exh. a rhet. festo S. Josephi 1655.

Non fabula sed parabola. Drei Akte mit Chören und Prolog. Aus dem Prolog:
Spectabitis non fabulam sed parabolam
Est hujus auctor Doctor Evangelicus
Apertius dicam: perditae oviculae dabimus parabolam,
Quam Philander credidit
Suo Neandro: ast ille deceptus brevi
tantopere amatam perdidit. Vaser subit
Misander Hortum. Dumque succedunt trophae
. . . Philandri adduxit; adductam . , .
luari Philander imperat. Currur pede
Citato Ephebi: sed brevi referunt gradum
Nempe omnis ille recidit in cassum labor.
Mittunt alij: hi clade funesta occidunt.
Demum Pheander precitus aggredit patrem
Exorat; ipse mittitur: Deum perditum
Invenit agnum, est ipse Misander duce
post . . . lora et vincula affixus cruci.
Et ipse demum funebri leto occubat.

Ut vero hac sit clarior, explico Nomina:
Philander: amans Hominum: est Deus pater.
Pheander: Deus Homo: Dei filius servator noster.
Neander: Novus Homo: protoplastus parens humani gene-
Misander: Osor Hominum: Diabolus. [ris.

Das Mskr. befindet sich in Paderborn. (Die . . . Stellen sind in dem an diesen Stellen stark beschädigten Mskr. nicht mehr entzifferbar.)

Actio de Cosmophilo Principe, cujus corpus et anima post mortem sibi exprobarunt perditionem.

5. Nov. 1657.

---

[14]) Die Bezeichnung Weltanschauungsdramen kann nur bedingt eingesetzt werden.

Drama de Anonymo (Galantello) cupiente moneri ab angelo ante mortem mortis instantis, quo obtento dedit se voluptatibus, ex quibus sub mortem non voluit resipiscere et impoenitens obiit.

8. April 1658.

Drama de duobus sodalibus, quorum uterque petivit ab angelo custode et impetravit, ut ante mortem de morte praemoneretur, quo alter bene usus pie mortuus est, alter abusus male obiit.

exh. a sec. 12. Mai 1658.

Drama de Philomuso studioso Nolano, qui ex vulnere accepto in extremis ex doctrina in scholis hausta ignovit inimico.

exh. a mag. tertiae 12. Aug. 1658,

Drama de bivio juventutis.

exh. pro sod. Ang. a prof. primae, magistro Alberto Brülemann
3. Juni 1659.

Drama de parabola haeredis vineae occisi

exh. a rhet. 17. März 1660.

Bahlmann gibt folgenden Titel an: Amoris Victima seu Jesus Christus in ara Crucis immolatus. Sub imagine haeredis vineae occisi. Marc. 12 v. 1. (Seite 120)

Actio de ruina et reparatione naturae humanae

exh. a mag. tertiae 8. Juli 1664.

Actio de Leone philosopho sive innocentia a calumniis vindicata
27. Sept. 1664.

Speculum cordis

exh. a synt. 7. April 1665.

Drama de bivio adolescentiae

exh. in sec. (spect. princ.)
25. Mai 1666.

Anima ab omnibus sensibus provocata

exh. a prim. (spect. princ.)
4. Mai 1667.

Via vitae et via mortis ad felicem et infelicem aeternitatis metam: invitante hinc Christo Theophilum per Crucem et spinas ad vitam, inde Lucifero Cosmophilum per rosas et delicias ad mortem: praeludente in scena Constantino Imperatore cum exercitu per crucem victorioso et Maxentio tyranno cum sequacibus in Tiberi submerso: omnibus in bivio salutis consistentibus ad tutiorem viam eligendam proposita ab . . .

26. Sept. 1667.

Der Fürst urteilt: nihil se solidius elaboratius spectasse dum Roma abfuisset, sive tractationem materiae sive exhibitionem consideraret.

De adolescente seducto et poenitente.
exh. a sec. 21. Juli 1670.

Drama de veritate ubique exule
exh. a mag. Büningmann
19. Mai 1676.

E. Sonstige Dramen:

Institutio Arcadii imperatoris
zwischen 1597 und 1600.
Mskr. in Paderborn. Ein ausgesprochenes Erziehungsstück, in dem Pädagogik doziert wird.

Panurgus damnatus. Dialogus tragicus
zwischen 1597 und 1600.
Ein Stück in der Art der humanistischen Schulkomödie mit allegorischen Gestalten. Ein Zwischenspiel bringt die beliebten komischen Gestalten auf die Bühne: Piger, der den ganzen Tag schläft, Ebriosus, der sich beklagt, daß man ihn Säufer schimpfe, der Ausbruch des Avarus erinnert an Molière: Pro deum immortalem! Quid faciam! quid moliar! quo me vertam! cecidit animus, meus eversa est, pectus contremiscit, lingua titubat, cor moeret, rumpuntur dolore viscera usw.
Im Zwischenspiel wird teilweise die deutsche Sprache benutzt.
Mskr. in Paderborn.

Si vis perfectum esse, vade et vende omnia quae habes, et da pauperibus, et veni sequere me, et thesaurium in coelo
Matth. 19
zwischen 1597 und 1600.
Mskr. in Paderborn. Nur sieben Szenen, kein Prolog, sondern Ingressus: Interlocutores duo Proclus et Damastus bringen in Dialogform den Inhalt.

Tragica parabola de veste nuptiali
zwischen 1602 und 1604.
Mskr. in Paderborn. Fünf Akte mit Chören. Singulos actus antecessit prologus germanorhythmicus, die aber in der Handschrift nicht aufzufinden sind.

Laurentii Justiniani nuptiae 7. Nov. 1611.
Mskr. in Paderborn.

Tragico-comoedia: Varia Paderae fortuna
1651.
Perioche bei Bahlmann S. 284.

Drama de Andrea Corsino
exh. a P. Aschoff in Synt. perductum ad 2½ horas 11. Juni 1654.

Das Stück wurde vom Präfekten beanstandet.

Drama, in quo Sapientia scribebat juventutem ad studium
exh. a mag. tertiae 8. Mai 1656.

Drama comicum de Agricola Voburgensi Bavaro („Meneken" appellant) peregrino a latronibus occiso et domi suspenso, cum infamia sepulto, demum post mortem fama restituto.
exh. a rhetoribus 13. Aug. 1657.

Comoedia de Gomesio
19. Sept. 1658.

Drama de Pallade visitante scholas et praeficiente illis Diogenem, quem deinde a discipulis reiectum, admisso alio, Pallas restituit.
3. Juni 1658.

Aenigma syncharmaticum: Mercurius a Pallade missus ad ornandam principis inaugurationem aenigma literarium sive epigraphen literis ad principem datis per elementa initialia inscriptam legendam, solvendam Academicis suspendit; Academici pro sua singulari facultate et solliciti varia eruditione aenigma explicant
Auctore P. Telo et mag. Alb. Brülemann
5./6. Okt. 1661.

Große Festaufführung zu Ehren des neuen Fürstbischofs Ferdinand von Fürstenberg. Perioche bei Bahlmann S. 289.

Certamen de coloribus rubro et candido
exh. a mag. tert. 21. Juni 1665,

Certamen, quis ex tribus filiorum Ornitopatris deberet succedere in regimine avium, an aquila, an falco, an ficedula? vicit aquila
exh. a tert. 8. Juni 1670.

Padera ex funerea lue reviviscens
11. Nov. 1676.

Desponsatio Sapientiae cum juventute Paderae in Salomone adumbrata
25. März 1680.

Drama de Mamuclo
exh. a synt. 5. Mai 1681.

Aswitus et Asmundus
exh. a sec. 2. Juni 1681.

Schola Murciae eversa
exh. a tert. 3. Juli 1681.

Fratrum quoque gratia rara est. Hoc est Comoedia duorum fratrum liminaeorum in discordiam et mutuam adeo caedem soluta
1685.

De Falcone

exh. a sec. 2. Juli 1691.

Triplix Salomon tribus episcopis Paderbornensibus Theod. Fürstenbergio, Ferd. Fürstenbergio, Hermanno Wernero Metternichio parallelus, ob fundatam Academiam, aedificatum Templum, dedicatum Templum

16. Sept. 1692.

Saeculi Genius Fortunam in divitiis Venerem in voluptatibus Ambitionem in honoribus consectan, sive modernae aetatis in divitiarum, voluptatum et honorum studio pseudo-politica ars, cosmo ostensa et theatro dato . . .

Der jetzigen Welt Lauff und in Erwerbung der Reichtumben, Lüsten und Ehren Gebräuch böse Polizey.

12. Juni 1693.

Nuptiae Speciosi Forma Prae Filiis Hominum Cum Natura Humana. Dramatico celebratae epithalamio

e rhet. Paderae 30. Dez. 1694.

Bargleiche Bezahlung, abgestattet in Philippis, Vatter und Sohn

10. Mai 1695.

Pandorae dolosa pixis

26. Sept. 1701.

Infaustum Paridis et Edmundi duellum

exh. a synt. 3. Juli 1703.

Maximus per plurium funera major e maximo factus minimus

26. Sept. 1703.

Insolens fortunae lusus

26. Sept. 1715.

Fallacia mundi delusa, sive Joannes Calybita, arte sacratiore de mundo impostore triumphans

31. Mai 1724.

Wurde 1734 in Münster gespielt. (Bahlm. S. 106)

Philothea oder Gottliebende Seel vom himmlischen Liebes-Fewr gantz entzündet, suchet den verlohrnen Heyland und umbfahet selben an dem Creutz, durch die nach ihrem Bräutigamb in den Hohen Liedern Salom. seufftzende Braut vorgebildet und vorgestellt . . .

April 1726.

Diogenes homines quaerens

exh. a sec. 18. Febr. 1727.

Sacra Lipsanotheca S. Liborii Urbis et Dioecesis Paderae Patroni

20. und 24. Juli 1735.

Das gleiche Stück wird im folgenden Jahre wiederholt, ebenfalls am 20. und 24. Juli.

II.

Bei der Durchsicht der vorhandenen Manuskriptbände des alten Paderborner Kollegs konnte als das früheste, im Text vollständig erhaltene Stück ein Tobias-Drama ermittelt werden, das 1597, also in den ersten Jahren nach Uebernahme des Gymnasiums, zum Schulschluß gespielt wurde. Dieses Drama läßt noch deutlich die Verankerung im Traditionellen erkennen. Humanistische Gepflogenheit, Bibelthemen in Schulstücken abzuhandeln, wird hier von dem Verfasser ohne außergewöhnliche Aenderungen, Abwandlungen und Neuerungen übernommen und weitergeführt. Angeregt durch die Arbeit Willy Harrings[15]) suchte ich auch von diesem Stück aus Wege, Verbindungen und Beziehungen der Jesuiten-Literatur zur allgemeinen deutschen Dichtung der damaligen Zeit aufzufinden. Die Möglichkeit lag gerade hier greifbar nahe. Die anfänglich wenig einträglichen Bemühungen führten doch noch zu überraschenden Ergebnissen. Die Dissertation Aug. Wicks[16]) wies eine Spur. Ihre Verfolgung ergab die Tatsache, daß sich durchweg jeder Vers des Jesuiten bei dem gleichnamigen Drama des Cornelius Schonaeus nachweisen läßt. Das Paderborner Tobias-Drama stellt sich als eine Bearbeitung des „Tobias" aus dem „Terentius Christianus" heraus.

Ueber Cornelius Schonaeus (1541—1611) gibt Otto Francke[17]): wenig wohlgesinnten Aufschluß. Unter denen, die Terenz von der Schulbühne verbannen wollten und seine Stücke durch einwandfreiere, moralverbrämte Dramen ersetzen zu müssen glaubten, steht Cornelius Schonaeus mit seinem dreiteiligen „Terentius Christianus" an erster Stelle. Francke wertet sein Bemühen nur sehr gering und abschätzig: „Man findet meist fade, mit christlicher Schönrednerei aufgeputzte Geschichten . . . Terenz war zu unkeusch, aber Schonaeus ist bestimmt nicht keuscher, wohl aber niedriger und gemeiner." Man darf jedoch dieses krasse Urteil eines gewiß von der Alleingültigkeit der klassisch-lateinischen Dichtung zutiefst Ueberzeugten nicht zu gewichtig nehmen. Fest steht jedenfalls, daß Schonaeus eine geradezu beherrschende Stellung einnahm, wovon ja auch die Bearbeitung eines seiner Dramen über dreißig Jahre nach der Entstehung durch den Jesuiten deutlich spricht.

Der „Tobias" des Jesuiten zeigt, von ganz unmaßgeblichen Abweichungen abgesehen, den gleichen willkürlichen und untektonischen Aufbau. Akt- und Szeneneinteilung sind zwar streng gegliedert vorhanden, lassen aber noch sehr einen

---

15) Titel des Werkes im Literaturverzeichnis.
16) a.a.O.
17) Titel im Literaturverzeichnis.

dem Inhalt gerecht werdenden Bau vermissen. Inhaltlich liegt beiden Stücken die gleiche Handlung zugrunde, die bei beiden zum gleichen Zeitpunkte einsetzt. Textlich läßt sich eine fast völlige Uebereinstimmung nachweisen. Und doch führt eine Zeile auf Zeile und Szene auf Szene durchgeführter Vergleich zu dem Schluß, daß das Tobias-Drama des Schonaeus durch den Jesuiten keine verschlechternde Bearbeitung erfahren hat. Abgesehen von einigen Aenderungen der Handlung, die im Katholisch-Weltanschaulichen und im Wesen des Jesuitendramas an sich ihre Begründung finden, versteht er es mit sicherem Blick für Bühnenwirksamkeiten und ebenso feinfühligem Verständnis für Theaterbelange die qualvollen Längen bei Schonaeus auf erträgliche Knappheit zu kürzen. In Monologen wiedergegebene Berichte, die ausführlich mit Rede und Gegenrede in die Länge gezogen werden, lösen sich bei ihm in lebendige Szenen mit Dialogen auf, wodurch natürlich die Darstellung an Frische und Anschaulichkeit gewinnt. Abgesehen von einigen verbindenden Versen benutzt er dabei die Diktion des Schonaeus. Neben dieser rein dramaturgischen Bearbeitung findet man aber auch Szenen, die vollständig aus eigener Feder stammen und die zu den Szenen des Schonaeus in jeder Beziehung im Gegensatz stehen. Ihre Sprache ist flüssiger, die Verse sind glatter, die Darstellung wird lebendiger. Geschickt sind sie zwischen Höhepunkten der Handlung oder vor bedeutenden Ereignissen eingeschoben. Meist sind es Szenen genreartigen Charakters, die einmal Gelegenheit geben, das ernste Dunkel der Handlung aufzuhellen, zum andern aber auch gesuchte und willkommene Möglichkeit bieten, die Zahl der mitwirkenden Darsteller zu erhöhen. Den allzu willkürlichen Bau des Dramas ordnet der Bearbeiter hier und da durch die Vorwegnahme, Dehnung oder Zusammenlegung einzelner Szenen, ohne aber dadurch den Bildcharakter des Aufbaues verwischen zu können. Auch bei ihm ist noch nichts von einem klaren und übersichtlichen Bau zu spüren.

Das Personenverzeichnis des Paderborner „Tobias" gibt 23 Personen an. Der Prolog bringt Begrüßung, Inhalt des aufzuführenden Stückes und die Bitte um aufmerksames Zuhören und Applaus. Eine Anregung zur Selbstbetrachtung oder gar eine fertig gereichte Nutzanwendung fehlen. Der Prolog unterscheidet sich also in nichts von denen der überkommenen humanistischen Schuldramen.

I. 1. Monolog des alten Tobet. Zum Schluß schickt er seinen Diener, die Freunde einzuladen.

I. 2. Tobet teilt seinem hinzugekommenen Sohne mit, daß Gäste kommen werden, er wolle hineingehen und alles vorbereiten.

I. 3. Komische Einlage-Szene. Drei Köche beklagen sich über allzuviel Arbeit und spielen Würfel. Philosophisches

Selbstgespräch des ältesten Kochs (zum Publikum hin gesprochen).

I. 4. Die drei eingeladenen Freunde treffen sich auf dem Wege zu Tobet, Ankunft, Begrüßung; man setzt sich zu Tisch, Tischgebet. Die Bühne muß so geräumig gewesen sein, daß die beiden Szenen, die hier zusammengekoppelt sind, die Begegnung der drei Freunde und das Gastmahl im Hause des Tobet, ohne Uebergang gespielt werden konnten.

I. 5. Eine Szene besonderer Bedeutung, namentlich auch in bühnentechnischer Hinsicht: Die Szene läuft in der Handschrift ohne Absatz und ohne Regiebemerkung, die überhaupt grundsätzlich fehlen, fort: Chrysanta, eine homicida, trifft Adur, einen Verwandten des Tobet, heftige Rede und Gegenrede, die mit der Ermordung des Adur schließt. Ohne Uebergang fährt dann der Text fort: Tobias stürzt in den Saal und meldet den Speisenden das Ende des Adur.

I. 6. Monolog des Tobet nach der heimlichen, vom Gesetz verbotenen Bestattung des Erschlagenen. Erblindung. Lebhaft bewegt und eindrucksvoll wiedergegebener Ausbruch des verzweifelten Tobet.

I. 7. Anna trifft den blinden Gatten klagend vor der Tür.

I. 8. Die Mutter teilt dem hinzugekommenen Sohne das hereingebrochene Unglück mit. Sie macht dem Gatten Vorwürfe wegen der Nichtbefolgung der Gesetze. Zwist zwischen den Gatten um ein Böcklein, dessen Herkunft Tobet sich nicht erklären kann.

I. 9. Monolog des Tobet. Er ergibt sich gefaßt in sein Schicksal. (Der Anfang der Klage stimmt mit dem Bibeltext überein.)

II. 1. Die Mägde der Sara; eine von ihnen redet verletzend über Sara und ihr bedauernswertes Schicksal. Sara hört unbeobachtet zu. Die Mägde geraten wegen der Schmähungen ihrer Herrin aneinander.

II. 2. Die Schmäherin flucht der in die Szene tretenden Sara. Danach langer Monolog Saras, in dem sie ihr Schicksal verzweifelt beklagt. Der Schluß aber bringt wieder eine demütige Gottergebenheit und ein opferbereites Sichfügen.

II. 3. Sara klagt ihrem Vater ihr Leid, er tröstet sie.

II. 4. Die Szene wechselt. Tobet, der glaubt sterben zu müssen, gibt seinem Sohne gute Lehren. Er trägt ihm dann auf, eine alte Schuld bei Gabelus einzutreiben. Da er den Weg nicht kennt, soll er einen Führer bekommen.

II. 5. Die Freunde Tobets, die sich von ihm abgesetzt haben, treffen sich auf der Straße und halten ein belangloses Schwätzchen. (Eine Einlage des Bearbeiters.)

III. 1. Raphael erscheint und stellt sich dem Publikum vor.

III. 2. Tobias und Raphael begegnen einander und stellen erfreut fest, daß sie den gleichen Weg haben werden; Tobias macht dem Vater davon Mitteilung.

III. 3. Raphael tröstet Tobet wegen seiner Blindheit: fac sis bono animo; tempus aderit, quo brevi // Lumen tuis oculis cum restituet Deus. Tobet stellt prüfend einige Fragen an Raphael und anvertraut ihm den Sohn.

III. 4. Die beiden Wanderer auf dem Wege, sie kommen an den Tigris, Tobias ist müde, er badet. Fischzug.

III. 5. Anna beklagt die Abwesenheit des Sohnes, macht Tobet Vorhaltungen, daß er ihn des Geldes wegen so weit fortgeschickt habe . . . quasi non fuisset multo satius paulum // Perdere pecuniae, quam filium unicum. Tobet heißt sie schweigen und beruhigt sie: Namque angelum credo illi adesse perpetim.

III. 6. Wieder Szenenwechsel: Raphael erklärt Tobias die Heilkraft der Fischteile, die er ihn mitnehmen ließ (cor et fel). Er erzählt ihm dann von Sara und macht ihm die Eröffnung, daß sie seine Frau werden wird.

IV. 1. Zu Beginn der Szene Monolog Raguels, der das Geschick seiner Tochter Sara beklagt, Die Wander kommen, Begrüßung durch Raguel und seine Gattin in Edna[18]).

IV. 2. Raphael bittet für Tobias um die Hand Saras. Raguel fürchtet jedoch um Tobias, den er als Verwandten erkannt hat und zögert mit der Zusage. Raphael jedoch: Deo confide: qui res perditas // hominum in melius est vertere potes numine. Dann erst willigt Raguel ein.

IV. 3. Sara wird gerufen, sie ist bestürzt, Raphael beruhigt auch sie: . . . nec enim octavus hic dabitur homo. Raguel preist Gott. Es folgt die rituelle Trauung, die der Vereinigung der Liebenden vorausgeht:

Rag.: Heu, Syre, tabellas profer in hanc rem diu,
Scriptas, paratas matrimonii; tuum,
Inscribo tantum nomen, ubi vacuus locus est.

Tob.: Ego vero scribo pertubenter. Rag.: Id est satis,
Ed.: Intramus? Rag.: Hem procedo vos, me sequimini!
To.: Feliciter vertat Deus! Omnes: Superi annuant!

IV. 4. Die Diener des Raguel stehen umher und plaudern. Eine ähnliche Szene wie I. 3. Dann stellt Raphael Asmodeus, den Eheteufel, dem Publikum gefesselt vor. Asmodeus fühlt sich ungerecht behandelt, er habe nur seine Pflicht getan: . . . sic libidinosi ii, volvere. Raphael verbannt ihn ad extremos usque Aegypti Sinus. Asmodeus trifft mit Senaurach, einem

[18]) Der Name Edna kommt nur bei Schonaeus und dem Paderborner Jesuiten vor. In anderen Dramatisierungen des Stoffes heißt die Gattin Raguels gewöhnlich Anna. Im lateinischen Text der Bibel finden wir ebenfalls Anna, im griechischen dagegen die von Schonaeus und dem Jesuiten gewählte Benennung Edna.

anderen Teufel, zusammen und klagt ihm sein Leid. Senaurach fragt ihn nach dem Grunde seiner Verbannung: . . . quia necavi viros // Sarae libidinosiores.

IV. 5. Gebet der Neuvermählten im Brautgemach.

IV. 6. Raguel weckt die Knechte und fordert sie tiefbetrübt auf, heimlich im Hause das Grab für Tobias zu graben. Er bittet Edna, eine Magd zu entsenden, die nach den Brautleuten schauen soll. Die Meldung „Sie leben!" bringt Ueberraschung und Freude. Das schon bereitete Grab wird ebenso heimlich wieder zugeschaufelt.

IV. 7. Tobias dankt mit bewegten Worten seinem Reisebegleiter. Raphael lehnt den Dank ab. Tobias hat Sorge um die Eltern, die auf seine Rückkehr warten, er bittet Raphael, das Geld von Gabelus zu holen und ihn gleich zur Hochzeitsfeier mitzubringen. Raphael willigt ein und geht.

IV. 8. Diese Szene bringt wieder eine geteilte Bühne wie in I. 5. Raphael ist unterwegs, kommt zu Gabelus, Gabelus führt ihn in sein Haus. Gleichzeitig bereiten Knechte und Mägde im Hause Raguels die Hochzeitsfeierlichkeiten vor.

IV. 9. Gabelus folgt freudig der Einladung Raphaels, der ihm von allem, was vorgefallen ist, berichtet hat.

IV. 10. Im Hause Raguels ist man bereits beim Hochzeitsmahl; die Gäste, Raphael und Gabelus, kommen, überschwängliche Begrüßung; Gabelus sagt seinen Hochzeitsspruch.

V. 1. Anna wirft Tobet wieder vor, den Sohn des Geldes wegen fortgeschickt zu haben. Tobet tröstet sie, wird aber auch ungehalten über ihre ewig gleichen Klagen.

V. 2. Die Szene spielt wieder in Raguels Haus: Raguel bittet Tobias noch länger zu bleiben. Als Tobias aber nicht will, gibt er ihm seinen Reisesegen. Bewegte herzliche Abschiedsszene.

V. 3. Anna klagt über das lange Ausbleiben des Sohnes. Unvermittelt geht dann der Text über zu einer Unterhaltung zwischen Raphael und Tobias, die auf dem Wege zur Heimat sind. Zum Schluß der Szene wieder Tobet und Anna: Anna sieht die Ersehnten in der Ferne ankommen.

V. 4. Stürmische Begrüßung der Heimkehrer, ausführlicher Bericht über alle Vorfälle auf der Reise, die später kommende Sara wird herzlich begrüßt und in den Kreis der beglückten Familie aufgenommen. Die dann folgende Heilung des Tobet ist vom Verfasser sehr lebendig und anschaulich dargestellt. Die Szene schließt mit überströmendem Dank an Gott.

V. 5. Tobet will Raphael danken und überlegt mit seinem Sohne, wie er den Dank geziemend und würdig abstatten könne.

V. 6. Raphael aber lehnt den Dank ab, er erklärt seine Sendung und gibt sich zu erkennen.

Mit dieser effektvollen Szene schließt das Drama. Ein Epilog folgt nicht.

Die Ausführlichkeit dieser Inhaltsangabe schien mir geboten, weil nur so ein anschauliches Bild gegeben werden kann. und weil bei einem Vergleich mit dem „Tobias" des Schonaeus die Bearbeitung und die Abänderungen ersichtlicher werden. Bei diesem Vergleich soll nur auf die haupsächlichsten Stellen eingegangen werden, in denen die beiden Autoren besonders offensichtlich von einander abweichen.

Die Szene I. 1. ist bei dem Jesuiten wesentlich kürzer, doch läßt sie sich Zeile für Zeile in der weit angelegten gleichen Szene bei Schonaeus nachweisen. In I. 5. weichen die beiden Verfasser grundlegend von einander ab: Schonaeus bringt die Erschlagung des Israeliten nicht auf die offene Bühne, wir erfahren von ihr lediglich durch die Erzählung des Tobias. In den nun nachfolgenden Szenen teilt der Jesuit die Handlung anders auf, er läßt das beisammen, was zusammengehört, er teilt nicht so willkürlich ein wie Schonaeus.

Zu Beginn des zweiten Aktes schiebt der Jesuit eine Szene (II. 1. und Anfang II. 2.) ein, die auflockert und belebt, Im Monolog der Sara finden wir bei dem Ordensmann mehr Gottvertrauen und demutsvolle Entsagung, während Schonaeus sich mit einigen mehr oder weniger gehaltvollen Redensarten zufrieden gibt. Wie überhaupt das Religiöse tiefer, innerlicher und beseelter kommt als bei Schonaeus. Charakteristisch für die dramaturgische Bearbeitung ist das Bestreben des Jesuiten, den Monolog zu kürzen und auf seine wesentlichen Gedanken zuzuspitzen. Dadurch, daß der Jesuit die Erblindung des Tobet schon im I. Akt bringt und die inhaltlich sich anschließenden Szenen gleich folgen läßt, gewinnt dieser Akt einen gewissen Abschluß und in etwa auch eine Abrundung. Der nächste Akt kann unbehindert mit einer Verlagerung der Handlung an einen anderen Schauplatz beginnen. Schonaeus muß im zweiten Akt die Erblindungsszene nachholen, er bringt sie nach dem den Akt eröffnenden Monolog der Sara und isoliert dadurch den Monolog vollständig. Der Jesuit dagegen bettet den Monolog in neue Szenen, er schafft einen lebendigen Raum um die sonst seltsam alleinstehende Sara. Trotzdem kann man auch bei ihm noch nicht von einer Ordnung und Straffung der Szenen sprechen, der Eindruck einer Willkür in der Folge der Szenen läßt sich auch bei ihm nicht ganz verwischen.

Außer der Einlage einer bei Schonaeus nicht vorhandenen Szene am Schluß des II. Aktes gehen beide Verfasser gemeinsam in der Weiterführung der Handlung vor, vielmehr folgt der Jesuit streng seiner Vorlage.

Es überrascht nicht, daß Schonaeus bei der Fischfangszene ebenso vorgeht wie bei der Ermordungsszene im I. Akt,

er bringt sie nicht in unmittelbarer Darstellung, sondern holt sie wiederum später als Erzählung des Tobias nach. Der Jesuit hat den Text dieser nachgeholten Erzählung geschickt am Schlusse des V. Aktes benutzt und bestreitet mit ihm die Reiseschilderung, die der heimgekehrte Sohn seinem Vater gibt.

Nach der Unterweisung des Tobias durch Raphael, was er mit Herz und Galle des Fisches machen solle, setzt der Jesuit einen Aktschluß. Schonaeus bringt im folgenden die gleichen Szenen wie er, ohne aber den Akt zu schließen. Der Bearbeiter beginnt bei der Verlegung der Handlung an einen anderen Ort einen neuen Akt, während Schonaeus den so einheitlicher erscheinenden Akt auseinanderreißt und den Aktschluß dann ziemlich willkürlich einsetzt.

Im IV. Akt macht sich der Jesuit zeitweise weitgehend von seiner Vorlage frei und gewinnt dadurch an Geschlossenheit des Aufbaus und der Handlungsführung. In ungezwungener Folge reiht sich Szene an Szene. Abgesehen von den seiner Vorlage entnommenen Unterredungen zwischen Tobet und Anna, die jedesmal einen Schauplatzwechsel bedingen, verzichtet er auf allzu häufige Wandlung der Bühne. Hervorzuheben ist, daß der Jesuit die jungen Eheleute erst nach vollzogener ritueller Trauung (IV. 3.) zusammenführt, wogegen Schonaeus eine Art rituelle Trauung erst am folgenden Tage vornehmen läßt.

Im wesentlichen führen im V. Akt beide Dichter die Handlung gleicherweise weiter. Seltsam dagegen gestaltet sich der Ausgang des Stückes bei Schonaeus. Der Jesuit macht sich gegen Ende des Dramas in der Bearbeitung des vorliegenden Textes freier, gestaltet die Szenen und Szenenfolge geschlossener und einheitlicher und gewinnt dadurch wie überall, wo er sich von seiner Vorlage entfernt, an Frische, Fluß und Bewegtheit. Schonaeus schließt das Stück mit der Heilung des Tobet und mit dem Dank für die Heilung. Wie August Wick in seiner Dissertation anführt, bringt er alles übrige, womit der Jesuit in lebendiger Darstellung auf der Bühne noch zwei Szenen füllt, in dem Monolog eines Dieners, der mit Rede und Gegenrede der erwähnten Personen all diese Vorgänge ausführlich dem Publikum schildert[19]).

August Wicks Arbeit leidet unter dem gleichen Mangel, unter dem fast alle stoffgeschichtlichen Untersuchungen dieser Art zu leiden haben: die umfangreiche Literatur der Jesuiten

---

[19]) In der mir vorgelegenen Ausgabe des Terentius Christianus fehlte dieser Monolog. Die Numerierung der Seiten läuft jedoch ohne Unterbrechung fort, sodaß die Vermutung naheliegt, der Monolog sei schon bei der Redigierung der Ausgabe ausgefallen. Anzunehmen ist aber jedenfalls, daß der Text dieses Monologes den Text für die beiden Schlußszenen des Jesuiten gestellt hat.

findet keine Berücksichtigung. Deshalb ist im Vorhergehenden Wicks Arbeit nach dieser Seite hin ergänzt worden. Wohl führt Wick ein Jesuitendrama, das den Tobias-Stoff bearbeitet, an, aber er begnügt sich mit dieser Feststellung. Hätte er sich der Mühe unterzogen, diese Spur zu verfolgen, wäre er zu einem überraschenden Ergebnis gekommen. Dieses Tobias-Drama eines ungenannten Verfassers aus dem Freisinger Kolleg, „Tobias, Comoedia latina: argumentis Germanicis copiose explicata" wird 1597, also gleichzeitig mit dem Paderborner „Tobias" aufgeführt. Schon rein äußerlich wird der Unterschied dieses süddeutschen „Tobias" von dem des Schonaeus und des norddeutschen Jesuiten ersichtlich. Bei ihm sind die wenigen, nur den Spieltext enthaltenden Seiten zu einem umfangreichen Buche geworden. Das schon im Titel angekündigte explicata Germanicis argumentis nimmt einen derart breiten Raum ein, daß es das eigentliche Drama fast überwuchert. Neben diesen deutschen Erklärungen und Erläuterungen des Spieles steht zwischen II. und III. Akt zudem noch ein vollständiges, wenn auch nur kurzes deutsches Zwischenspiel: „Ein khurtzweiligs Gespräch zwischen Jodl und Chöml, zweyen Pauern von St. Pelten."

Aber nicht nur diese Erweiterungen des Spieles durch deutschsprachige Anhängsel dehnen das Stück, auch das Spiel selbst erfährt mancherlei Bereicherung, die dem süddeutschen Bedürfnis nach schaufroher Aufmachung und Ausgestaltung willig entgegenkommt. So zeigt schon ein Blick in das mehrere Seiten umfassende Personenverzeichnis — die Namen der darstellenden Schüler sind ebenfalls aufgeführt — einen auffälligen Gegensatz zum norddeutschen „Tobias". Den 23 Personen des Paderborner „Tobias" stehen 47 handelnde Personen des eigentlichen Tobias-Spieles gegenüber. Insgesamt aber verzeichnet die Aufstellung über 80 Darsteller und Sprecher. Auch der äußerliche Aufbau gliedert sich wesentlich reichhaltiger. Jedem einzelnen Akte geht ein deutscher Prolog voraus, der den Inhalt des Aktes vorausnimmt. Zu Beginn des Stückes jedoch führt in aller Ausführlichkeit ein in sechs Abschnitte geteilter Prolog die Zuschauer in die Vorgeschichte, Einleitung und jeden einzelnen Akt ein. Nach dem umfangreichen deutschen Prolog zum I. Akt folgt der eigentliche Prologus, der in lateinischer Sprache nochmals den Inhalt des Stückes bringt.

Der süddeutsche Jesuit setzt mit seinem Spiele zu einem früheren Zeitpunkte ein als Schonaeus und sein norddeutscher Ordensbruder. Der I. Akt geht in die Vorgeschichte zurück, und erst mit dem zweiten Akt laufen alle drei Stücke gleich. Aber schon im I. Akt kann man die überraschende Feststellung treffen, daß auch der süddeutsche Jesuit Schonaeus

als Vorlage benutzt, ihn sogar weit unselbständiger und unbedenklicher ausgeschrieben hat als der Paderborner Jesuit.

Der Eingangsmonolog des Tobet ist in seinen ersten 33 Versen wörtlich Schonaeus entnommen, was umso eigenartiger berührt, als Schonaeus sein Drama zu einem ganz anderen Zeitpunkte einsetzen läßt. Erst nach Vers 44 — Vers 33—44 sind teilweise übernommen — trennt er sich von Schonaeus Bei Schonaeus klagt Tobet über all sein Leid und die Schande der unbestatteten Toten, der süddeutsche Jesuit läßt Tobet klagen, daß er so arm sei, da Sennacherib, der Nachfolger Salamansars, unter dem er ruhig leben konnte, ihm alles genommen habe. Die folgende Szene verrät ganz den Geschmack der damaligen Münchener Prunk- und Aufmarschspiele: Sennacherib tritt mit großem Gefolge auf, hält Lobreden auf sich selbst, befiehlt, gegen die Juden, vornehmlich gegen Tobet, vorzugehen. Die in seinem Gefolge mitgeführten Juden sollen ihren Glauben abschwören. Der Weigerung folgt die Niedermetzelung auf offener Szene, die blutrünstig und in grellsten Farben dargestellt wird: Pergamus, nec nostra sitis his expleta est! ruft einer der Henker.

I. 3. führt wieder in den Kreis des Tobet, er sitzt mit Freunden beim Mahle, als Tobias ihm die Erschlagung der Juden meldet. Die Freunde wollen ihn von der Uebertretung des Verbotes, Juden zu bestatten, abhalten. Textlich finden wir in dieser Szene eine teilweise Uebereinstimmung mit Schonaeus In I. 4. gerät Tobet, der einen Erschlagenen ins Haus schleppt, mit Anna aneinander. Auch hier textliche Uebereinstimmung mit Schonaeus. Die Erblindungsszene muß natürlich fortfallen, da sie geschichtlich später liegt.

Der II. Akt beginnt mit einem Heroldsaufmarsch. Ein neuer König herrscht im Lande, er will mit den Juden in Frieden leben. Tobet soll alles, was Sennacherib ihm nahm, wiedererhalten. An dieser Stelle der Handlung trifft der süddeutsche Jesuit auf die Tobias-Bearbeitungen der beiden anderen Dichter. In seinem II. Akte holt er das nach, was er im I. nicht bringen konnte. Deshalb ist der II. auch durchweg dem I. Akt bei Schonaeus entnommen. Er schließt mit der Erblindung des alten Tobet.

Auffallend ist im weiteren Verlauf des Stückes, wie der süddeutsche Jesuit, textlich sich streng an Schonaeus hält, in der Aufteilung der Handlung dagegen, wie schon der I. Akt bewies, ziemlich selbständig vorgeht. Wie im I. und II. Akt der Schauplatz nicht wechselt, so bleibt auch im III. Akt, der doch im wesentlichen dem II. bei Schonaeus entspricht, der Handlungsort der gleiche. Er spielt noch ganz im Hause des alten Tobet und fördert die Handlung von den guten Ratschlägen des alten Tobet an seinen Sohn bis zur Abreise des Tobias. Charakteristisch für diese süddeutsche Bearbeitung

ist die Ausgestaltung der Szene, in der Tobet seinem Sohne die Ratschläge erteilt. Textlich entspricht sie wiederum im allgemeinen der gleichen Szene bei Schonaeus, hier jedoch sind 12 pueri in die Szene hineingebracht, die zum Schluß noch einmal ausführlich, in verteilten Rollen zum Publikum hingekehrt sprechend, die Ratschläge wiederholen.

Der IV. Akt faßt die Handlung um Sara zusammen. Auch hier wieder peinlich genaues Ausschreiben der Vorlage. Entgegen der Paderborner Bearbeitung finden wir keine Einlageszenen eigener Arbeit. Lediglich die rituelle Trauung des jungen Paares von der Vereinigung weicht von Schonaeus ab und stimmt mit der Paderborner Fassung, aber nicht textlich, überein. Der Aktschluß fällt mit dem Aktschluß bei Schonaeus zusammen. Er schließt mit einem deutschen Gespräch zwischen zwei Bauern. Der eine freit um die Tochter des andern, der sie ihm zusagt und den Bund be- und verspricht. Da auch der süddeutsche „Tobias" nur fünf Akte hat, muß der Verfasser das, was Schonaeus im IV. und V. Akt bringt, in einen Schlußakt zusammendrängen. Dafür weist der letzte Akt auch 12 Szenen auf. In textlicher Hinsicht ein zwar geschicktes und sorgfältiges, aber immerhin doch wieder ängstlich genaues Ausschreiben der beiden Schlußakte des Schonaeus. Dabei ist die Handlung dieser beiden Schlußakte nicht ohne Blick für Straffung und Vereinheitlichung zusammengefaßt.

Wie schon in der Paderborner Bearbeitung festgestellt werden konnte, tragen die Jesuiten der Schaulust der Menge und der bildlichen Darstellung mehr Rechnung als Schonaeus. Nicht nur die Ermordungsszenen werden von beiden Bearbeitern auf die Bühne gebracht, neben dem Fischzug bauen beide auch die Auftritte mit Asmodeus ein, wobei allerdings die Bibel zur Vorlage diente. Die Tatsache jedoch, daß Schonaeus, der sich sonst ziemlich genau an die Bibel bindet, diese Stelle unverwertet fallen läßt, und die Jesuiten sie aufgreifen und ausgestalten, spricht deutlich genug. Dabei bringt der süddeutsche Jesuit die Asmodeusszene noch ausführlicher, lebendiger und temperamentvoller als der norddeutsche[20]).

Der Schluß des Spieles bringt nicht die Erlahmung der Gestaltung wie bei Schonaeus. Nichtermüdende Monologe

[20]) Von Belang für die Kenntnis der Bühnentechnik kann die Stelle sein, wo Tobias Raphael beauftragt, zu Gabelus zu gehen und das Geld zu holen. Unmittelbar an diese Unterredung mit Tobias anschließend, ohne Absatz oder Einschnitt im Text, fährt Raphael fort:

Hic Media; has Gabelus aedes incolit
Hic fungor officio: Gabelum recta accessero
Nec enim diutius hic morendi tempus est.

Er ist also gleich nach der Auftragerteilung am Orte seiner Bestimmung. Die Rückkehr mit Gabelus vollzieht sich mit der gleichen Plötzlichkeit.

Die Szene Raphael-Gabelus bringt eine unterhaltsame deutschsprachige Einlage, nämlich den Schuldschein, den Gabelus dem Tobet vor Jahren gegeben hatte.

ersetzen die Handlung; genau wie die Paderborner Bearbeitung bringt die süddeutsche eine lebendige und wirkungsvolle Auflösung des Schonaeus'schen Schlußmonologes. Dadurch erfährt das Spiel zum Ende hin noch einmal eine Steigerung die in dem Lob- und Dankhymnus der vom Herrn Begnadeten und Gesegneten ausklingt.

III.

Der Paderborner „Tobias" ist ein Zeugnis aus der Frühzeit der norddeutschen Jesuiten-Literatur. Wichtig für die Beurteilung und Festlegung einer Entwicklungslinie wäre eine eingehende Würdigung des in der Aufstellung genannten Stückes von 1667 „Via vitae, via mortis" gewesen. Gerade dieses Theophilus-Drama das zu den großen Weltanschauungsdramen der Jesuiten zu zählen ist, hätte klärenden Aufschluß geben können über die geistige Situation auf der Paderborner Schulbühne um die Mitte des 17. Jahrhunderts. Leider aber war es nicht möglich, einen Druck oder das Manuskript dieses bedeutsamen Stückes zu erreichen. Das im Nachfolgenden besprochene Stück „Jobus", das 1655 in Paderborn aufgeführt wurde, wird in etwa das ersetzen müssen, was eine Untersuchung der „Via vitae" ergeben hätte.

Ein Personenverzeichnis zum „Jobus" fehlt. Insgesamt aber werden im Laufe des Spieles 43 Personen genannt. Die Zahl der Darsteller erhöht sich aber noch beträchtlich durch das Aufgebot an Statisten. Dem Titel: Jobus (exhibitur in Renovatione studiorum 3. Nov. 1655 per P. Henr. Böddinghausen) folgt der Prolog:

Quisquis secundis rebus exultet nimis
Quicumque latis credulum rebus dedit
Te Jobe videat, Principem Hussaei.

Weiter wird dann das Unglück geschildert, und zum Schluß Jobs Langmut, Geduld und Gottergebenheit gefeiert.

I. 1. Job statum regni ex proceribus cognoscit.

I. 2. Pronoca viri virtute electa, rosam Jobo, et spinam eligendi potestatem facit, qui spinam eligit. Job will nicht wählen, will nehmen, was man ihm gibt. Pronoca (an anderer Stelle auch Providentia genannt) klärt ihn darüber auf, was zur Wahl steht: In manibus meis vita et mors, aeternitas et tempus, caelum et terra. Si rosam eligis, terra tibi et mors et tempus obvenient, augebo regnis et coronis, crescis opibus et honoribus, sed interituris, in vita perpetuo beatus, post vitam miser eris. Sique spinam eligis, caelum tibi et aeternitas et vita attingent; dum in terra manuerere, multa quidem accurrent aspera horrida, verum ubi hinc demigraveris, vitam

aeternam, opes, honores, felicitatem aeternam promitto. Job wählt nach dieser Erläuterung die Dornen. Darauf Pronoca: Volo in te orbi ostendere, quid in humano pectore possit patientia. Sie kündet ihm dann den Verlust alles dessen an, was er besitzt, auch der Kinder. Job: Grave, sed levius faciat patientia. (Beachtenswert, daß patientia Subjekt des Satzes ist!)

I. 3. Daemon Jobo invidens cupidinem et Mammonem instigat.

Cupido et Mammon trauen sich nicht recht an die Aufgabe heran, die Daemon ihnen aufträgt: Non timeo Jobum, sed Providentiam, nimis occulta est. Aber Job soll versucht werden, und alles muß dazu aufgeboten werden.

I. 4. Cupido cum suis geniis Jobum aggreditur, tutante eum Providentia una cum amore Divino: inter sacrum profanumque Amorem, et utriusque Genios Symbolophoros fit pugna ad numerum Musicum. Capitur et exarmatur Cupido profanus.

I. 5. Cupido expeditionem a se nequiquam susceptam Daemoni frementi exponit.

I. 6. Mammon aliam suscipit, sed successu pari.

Es entspinnt sich ein bemerkenswerter Disput zwischen Job und Mammon, der seine Trabanten zu Hilfe ruft, über die Freigebigkeit, insbesondere die der Könige. Job aber bleibt Sieger: . . . ab amico Deo subsidium exspecto. Job will dann durch seine famuli dem Mammon von seinen Schätzen und seinem Reichtum austeilen lassen. Mammon ist über die Fülle und Unerschöpflichkeit des Angebotenen erstaunt. Job gibt ihm noch die richtige Lehre mit auf den Heimweg: Regum divitae non in rebus corporeis sed in animo; non in thesauris, sed in virtutibus sunt positae.

I. 7. Jobus in studia Misericordiae incumbit.

Job fühlt sich als verantwortungsbewußter Herrscher, er läßt sich Namen der Hilfsbedürftigen seines Reiches nennen und beauftragt seine Ratgeber, in seinem Namen nach ihrem Gutdünken Abhilfe zu schaffen.

I. 8. Claudi, caeci, egeni Jobi misericordiam commendant.

I. 9. Mammon expeditionem suam frustra susceptam explicet, et consilia de nova cuduntur.

Man will einen Höfling dazu bewegen, Job von seiner Großzügigkeit und Freigebigkeit abzubringen.

I. 10. Ambitio per Eubulum Aulae praefectum Jobum a studiis misericordiae avocat.

Job aber bleibt fest.

Der Akt schließt mit einer allegorischen Darstellung, einer scena muta: Im Hintergrund ziehen Gestalten vorüber, ein

Chor wiederholt sich steigernd immer wieder: O quantum est in rebus inana! Sic transit gloria mundi![21]).

II. 1. Pronoca docet Divinum expedire Jobo graviores tentationes.

Auseinandersetzung zwischen Providentia und Amor Divi, die es genug der Prüfungen sein lassen will. Aber Providentia setzt sich durch[22]).

II. 2. Daemon Jobi virtutem elevans petit a Pronoca sibi fieri copiam virtutem duris casibus probendi, imperatusque fortunarum spoliationem. (Job. I. V. 6, 7 et sequ.).

II. 3. Sabaei et Chaldaei Hussiam populantur, Jobi pecora abigunt et pastores trucidant.

II. 4. Jobus aequo quidemi sed condolenta animo diversas clades intelligit.

Job tröstet sich und bleibt zuversichtlich:

Sed ire fata contra et intrepidum decet
firmari pectus, pectore invicto pati
Omnia breve est, certamen, aeternum dedecus
Caelo repostum, fiet et finis malis.

Job hält mit Geduld die harten Schicksalsschläge, die durch die Meldungen der einzelnen Boten über ihn hereinbrechen, aus. Erst als ihm der Verlust seiner Kinder gemeldet wird, bricht er zusammen. Aber trotzdem trägt er klaglos sein Leid.

II. 5. Scena muta, in qua Jobus ob tot adversos casus ad intolerantiam sollicitatur.

Furor Jobi dat Ensem, quo se interficiat; respuit. Mors porrigit laqueum, quo se enecet; sed rejicit.

II. 6. Pronoca Daemoni copiam facit, corpus Jobi affligendi.

II. 7. Jobus grave et pestifera lue corripitur.

II. 8. Jobus vir dolorum in sterquilinium exportatus Christi typum gerit.

Heu, heu quam nimio contritus membra dolore
Et requies animo non venit ulla meo
Membris nulla quies, nulla pax est ossibus aegris
Ulcera saeva nimis membraque cuncta gravant.
Intima consumptis arescunt ossa medullis
Et tota est sanum carno videre nihil.
Languida sublato caligant lumina visu
Et pro luce gravi nocte sepulta jacent.
Longe abeunt a me, quando contarbor amici
Se plagae opponunt e legione meae

---

[21]) Bereits in I. 4. ebenfalls eine scena muta eingeschoben: inter sacrum profanumque amorem . . . ad numerum Musicum.

[22]) Vom zweiten Akt ab ist das Drama in Versen gehalten.

Et misero laqueos ponunt et retia tendunt,
Inque virum innocuum jam maledicta parant.
Ne me quaeso igitur pater optime desere, neve
Longius hinc absis mea causa feras.

Zum Schluß des Auftritts scena muta: Scena musica in figura et figurato:

Vos omnes, qui transitis, videte, si est Dolor sicut Dolor meus.

Repraesentatur flagellatus et cruxifixus Christus cujus typum gessit Jobus.

II. 9. Uxor Jobo in miseriis illudit.

II. 10. Longa et Jobo molesta disputatio aliquot capitibus comprehensa laconice exhibitur.

Die Freunde werfen ihm heimliche Verbrechen vor, die alles Unglück herbeigeführt hätten. Nach Abbruch des Gespräches betet Job und ruft Gott zum Zeugen seiner Unschuld an.

II. 11. Pronoca Jobum modum in loquendo excedentem melius erudit.

Pronoca hält ihm vor, daß er um Beendigung seiner Leiden gebeten habe, lobt ihn aber auch: cuncta patienter feris animo. Job bittet um Vergebung, die ihm auch gewährt wird.

III. 1. Deus amicos arguit.

Die Freunde, die Job schmähten, sollen Abbitte leisten.

III. 2. Hussaei regni proceres de Jobo in pristinam dignitatem restituendo consultant.

Trotz der Meldung, daß Job wunderbar geheilt sei, wollen einige der Kronräte einen anderen zum König wählen, aber Job wird gewählt, weil Gott es so will. Ein feierlicher Einzug soll dem wiedergewählten König bereitet werden.

III. 3. Restituitur re ipsa in integrum.

Job wird mit Jubel empfangen und dankt Gott.

III. 4. Variis acclamatur, Ephebi, Aulici insignia regni prius dissoluta faltu reparant, et Jobo Regi integrata repraesentant. Chorus Jobo instituto gratulatur.

Der abschließende Epilog bringt die Nutzanwendung und die übliche Bitte um Beifall.

Zweiter Teil.

I.

Trotz der stofflichen Aufteilung der in Paderborn gespielten Festspiele und Schulstücke wird ersichtlich, daß 1. in Paderborn und, wie die Anmerkungen zu den einzelnen Spielen ausweisen, in Norddeutschland durchweg sämtliche den Jesuitendichtern bekannten Stoffe der eigenen und Weltliteratur bearbeitet wurden und daß 2. bestimmte Stoffe nicht einer bestimmten Entwicklungsphase vorbehalten sind und Stoffe früherer Entwicklungsstufen ausgeschlossen werden. Man wählt je nach Bedarf und Eignung Themen und Vorwürfe sowohl für die Klassenspiele wie auch für die großen Herbstaufführungen. Es ist nicht so, daß das Auftauchen neuer Stücke auf den Bühnen des Ordens, in denen sich eine geistige Wandlung ankündigt oder auswirkt, alte Dramen verdrängt hätte. Wir können deshalb ganz belanglose und lediglich für den jeweils praktischen Gebrauch hergerichtete Schulstücke neben beachtenswerten und bedeutsamen Repräsentativspielen verzeichnen. Damit ist nicht gesagt, daß diese einfachen, schlichten und oft anspruchslosen Bibelstücke in jeder Weise Züge der neuen gewandelten Geistigkeit vermissen ließen, wie es sich noch im Tobias-Drama von 1597 aufzeigen lassen wird und wie es besonders im Job-Drama von 1655 nachgewiesen werden soll.

Die unter der Rubrik der Bibelstücke zusammengefaßten Dramen geben ebenso wie die unter anderen Kennworten eingegliederten Titel zu erkennen, daß sämtliche Stoffgebiete zu aller Zeit gleichmäßig oft bearbeitet und gespielt wurden. Daraus läßt sich auf den Zweckcharakter der Paderborner und norddeutschen Aufführungen schließen. Namentlich gilt dies für die ersten Jahre nach der Gründung, wohl auch noch für den größeren Teil des 17. Jahrhunderts, während das ausgehende 17. und erst recht das 18. Jahrhundert im Zeichen des Verfalls des Ordens und seiner Kultur stehen. In dieser späteren Zeit fehlt den Stücken meist der tendenziöse Charakter, sie werden lediglich, oft recht billige und anspruchslose, Unterhaltungsstücke. Bedenkt man, daß zu der Zeit, als man in Norddeutschland die ersten Niederlassungen gründete, (Paderborn 1585, Münster 1588 u. a.) in Süddeutschland Dramen wie „Theophilus", „Udo", „Cenodoxus" u. a. große Weltanschauungsdramen gespielt wurden, so wird man gezwungen,

diese Unterschiedlichkeit in ihren Gründen und Bedingungen zu untersuchen.

Bei der Beurteilung der dramatischen Literatur der Jesuiten ist stets zu beachten, daß sich die Güte und der Wert eines Stückes an seinem Einwirkungsvermögen auf die Zuschauer ausweisen. Dieses Beeindruckungsvermögen ist der Prüfstein eines Dramas, ja gehört zum Wesen des Jesuitendramas. Aus dieser Tatsache ergibt sich der Unterschied der Entwicklung zwischen nord- und süddeutscher Ordensdichtung ohne weiteres, denn er ist die natürliche Folge dieses Wesenszuges eines Jesuitendramas.

Sollte das Drama auf seine Zuschauer einwirken, mußte es in Norddeutschland anders sein als in Süddeutschland. Im katholischen Süden stand der Dichter als Gleichgesinnter Gleichgesinnten gegenüber. Er konnte Wesentliches, das sein Werk trug und ihm seinen Wert und Ausdruck gab, als ureigenstes Besitztum der Zuschauer voraussetzen. Er brauchte nicht erst den Boden, in den er seine Saat legte, mühsam zu bebauen wie der Dichter in den inmitten glaubensfremder, nicht selten glaubensfeindlicher Bevölkerung neugegründeten Niederlassungen Norddeutschlands. Dessen Dramen waren nicht in erster Linie Erbauungsstücke, sondern Lehr- und Predigtspiele. Das docere stand vor dem delectare; er mußte die Anweisung der Ratio et institutio studiorum in dieser umgekehrten Reihenfolge anwenden. Deshalb finden wir hier in Norddeutschland immer wieder neben gelegentlichen Aufführungen, die den großen Aufführungen Süddeutschlands nahekommen, Dramen, die ausgesprochen lehrhaften und betont erzieherischen Charakter tragen. Wenn auch die konfessionellen Kämpfe in späteren Jahren abebbten, so erreicht der Norden, selbst in den Wirkungsbereichen der Niederlassungen, nie die konfessionelle Geschlossenheit und Einheitlichkeit Süddeutschlands, die ein vollständiges Aufgeben der Missionierung gestattet hätten. Dadurch aber wurden in Norddeutschland nie die Kräfte frei, die die Dramendichtung zu solcher Blüte und Höhe führen konnten, wie wir sie in der süddeutschen heute noch bewundern. Trotzdem darf man nicht dahin fehlschließen, daß norddeutsche Jesuitendichtung weit hinter der süddeutschen zurückstehe. Abgesehen davon, daß auch der Süden ein buntes Durcheinander in der Auswahl der bearbeiteten Stoffe und ein ebenso widerspruchsvolles und mannigfaltiges Nebeneinander von Gebrauchs- und Repräsentativstücken aufzuweisen hat, gilt für die norddeutsche Dichtung in erhöhtem Maße das, was insgesamt von der dramatischen Dichtung des Ordens stets zu gelten hat: sie muß aus ihrem Wesen heraus gesehen und auch gewertet werden. Es genügt nicht, sie als poesielose Zweckdichtung abzufertigen. Dieses schnellfertige Urteil will doch nicht recht zu dem sorg-

samen Bemühen stimmen, mit dem man das Gebiet der lateinischen Schulkomödie aufarbeitet, die doch auch nichts anderes als pädagogische Zweckdichtung war und sein wollte. Vollends wird man keine Rechtfertigung dafür finden können, das literarische Schaffen der Jesuiten aus dem Bereich des deutschen Schrifttums auszusondern. Wie im Verlauf der Arbeit noch wiederholt dargetan werden wird und wie überhaupt sachkundige Forscher und Bearbeiter der Jesuiten-Literatur immer wieder mit Nachdruck betonen, läßt sich die dramatische Dichtung des Ordens nur unter Verkennung der tatsächlichen Gegebenheiten aus dem allgemeinen deutschen Schrifttum herauslösen. Selbst wenn man eine gegenseitige Beeinflussung leugnen wollte, was nicht gut möglich ist, wie ja das Beispiel Gryphius zeigt, müßte man zugeben, daß die Dramen der Jesuiten eine ungemeine und auf Jahre hinaus fruchtbringende Bereicherung des Stoff- und Motivschatzes der deutschen Literatur leisteten. Ihre übernationale Verbreitung und die Gleichgerichtetheit ihres Wesens, verbunden mit der umfassenden geistigen Schulung der Ordensmitglieder ermöglichten sowohl ein unmittelbares Schöpfen aus den einzelnen „nationalen" Literaturen wie auch ein Ausgraben und Aufgreifen vergessener Stoffe und Motive. Vom „Faust" bis zum schlichten und anspruchslosen „Tobias" bietet die Dramenliteratur der Jesuiten eine fast unausschöpfbare Fundgrube von Vorwürfen, die ebenso wie die übrigen „nationalen" Literaturen auch die deutsche bereicherten und erweiterten.

Eine Beschäftigung mit diesem Bereich und seine Durchforschung ist deshalb, ganz gleich wo sie ansetzt, eine Förderung der Erkenntnis deutschen Schrifttums. Zudem aber bieten die Aufarbeitung und Durchprüfung der dramatischen Literatur der Jesuiten eine geeignete Möglichkeit, kulturgeschichtliche Erkenntnisse zu fördern, und zwar Erkenntnisse der deutschen Kulturgeschichte. Denn die Dramen, die zur Untersuchung und Bewertung stehen, sind Dramen, die für deutsches Publikum geschrieben wurden und die auf deutsche Menschen wirken sollten. Sie mußten sich demgemäß dem Wesen und den Eigenarten dieser Zuschauer anpassen, mußten also deutsche Wesenszüge annehmen.

II.

Wie bereits gelegentlich der textlichen Untersuchung einzelner Dramen im ersten Teile der Arbeit festgestellt wurde, reiht sich das Paderborner Tobias-Drama ohne sonderliche Neuerungen und Unterscheidungen den lateinischen Schuldramen der humanistischen Zeit an. Der das Stück eröffnende Prolog bringt nach der Begrüßung den Inhalt und zum

Schluß die Bitte um Gehör und Beifall. Ein Prolog also wie er vor jedem der zahllosen Schulstücke steht. Die vielfach bei Jesuiten übliche Form, einen Teil der Handlung, meist in allegorischer Darstellung, schon vorwegzunehmen, ist noch unbekannt[23]). Wie das ganze Stück folgt der Prolog auch der Gepflogenheit der Schulkomödie, die ja in Schonaeus ihren namhaftesten Gestalter und Verbreiter gefunden hatte.

Auch die Wahl des Stoffes deutet nicht auf das Einschlagen neuer Richtungen und Wege. Man unterzieht sich nicht der Mühe, einen eigenen Stoff zu erarbeiten oder etwa eine neue Fabel zu ersinnen und zu gestalten; man folgt ohne Bedenken den Gewohnheiten der Zeit, man dramatisiert einen beliebten und den gewünschten Zwecken sehr förderlichen Bibelstoff.

Der Tobias-Stoff zählt zu den verbreitetsten der humanistischen Dramenliteratur[24]). Er entspricht in entgegenkommender Weise dem bürgerlichen Grundcharakter der Zeit. Die Welt des Bürgers wurde ja von Bürgern in den Jahren nach dem ersten Ansatz der neuen Lebensformen, die sich bewußt und betont von denen der voraufgegangenen höfischen Zeit absetzen, entdeckt. Ebenso wie der verlorene Sohn wurde auch der Tobias zur Gestalt dieser Welt gedeutet und geformt. Die der Zeit naheliegende Form der dramatischen Gestaltung bot hinreichend Gelegenheit, bürgerliche Welt und Umgebung lebendig werden zu lassen und vor allem das neue Ethos des Bürgertums zu verkünden[25]). Es wundert deshalb nicht, wenn Dichter und Verfasser von Tobias-Dramen ihre Aufgaben darin sehen, in diesem Drama einen Ehe- und Kindesspiegel zu geben. Als solcher wurde er natürlich einem bürgerlichen Publikum vorgehalten und er zeigte ihnen Vorbilder guter, christlicher und wahrer Bürger.

Diese Geistigkeit der Zeit war dem Paderborner Jesuiten durchaus bekannt und geläufig, jedenfalls mußte er sie als die gegebene bei seinen Zuschauern voraussetzen. Auch für ihn war ein Tobias-Drama ein willkommenes Mittel, Lehre und Erziehung in angenehme und gefällige Form zu kleiden. Eignete es sich doch in besonderem Maße dazu, den Schülern sowohl wie den aus der Stadt hinzukommenden Zuschauern Vorbilder christlicher Eheleute und Eltern, vor allem aber das Ideal eines christlichen Jünglings und Sohnes vorzuführen. Der Jesuit folgt also bei der Abfassung seines Stückes nicht

---

[23]) Zeidler u.a. sehen in dieser Form des Prologs ein Charakteristikum der Jesuitenstücke.

[24]) Aug. Wick bringt zwar eine umfangreiche jedoch nicht erschöpfende Auswahl von Tobias-Dramen. Jesuitendramen werden nur in einem Falle erwähnt.

[25]) Die große Zahl der Dramatisierungen des „Verlorenen Sohnes" läßt erkennen, daß dieser Stoff derartigen Wünschen noch weit eher entgegen kam als der Tobias-Stoff.

nur der gleichen Vorlage, sondern er übernimmt mit der Vorlage auch den Geist und die Gesinnung, aus dem sie wurde, und die sie tragen. Damit läßt sich auch der immer wieder den Jesuiten gemachte Vorwurf, nur undeutsche, volk- und landfremde Literatur gezeitigt zu haben, in diesem Falle wenigstens nicht gut aufrecht erhalten. Daß zudem diese Bearbeitung einer Welt entnommen wird, der die Jesuiten sonst als „Konkurrent" und Gegner gegenüberstanden, spricht besonders vernehmlich für ihre Aufmerksamkeit, mit der sie ihre Umwelt wahrnahmen. Mit einem hellen Blick für alles, was im Volke erwünscht und beheimatet war, greifen sie Vorhandenes auf und stellen es in den Kreis ihrer Ideen und Aufgaben. Die Zweckbestimmung der lateinischen Schulkomödie wurde bei ihnen nicht etwa aufgehoben, sondern vielmehr erweitert. Neben die rein pädagogischen Tendenzen, den darstellenden Schülern die Möglichkeit freien und unbefangenen Benehmens und sicheren Auftretens in der Oeffentlichkeit zu geben und ihre Kenntnisse und Handhabung der lateinischen Sprache zu erweitern und zu festigen, trat sichtbar hervorgehoben die andere, für die Jesuiten weit wichtigere, Absicht der Dramatisierungen, religiöse Wahrheiten an bekannten und vertrauten Beispielen abzuhandeln und darzutun. Dadurch werden die Jesuiten den beiden Hauptaufgaben, die sie in den neugegründeten Niederlassungen zu erfüllen hatten, gerecht. Erziehung, Bildung und Führung der Jugend neben der Missionierung der Erwachsenen bestimmen auftragsgemäß ihre gesamte Arbeit. Wie später noch ersichtlich werden wird, tritt diese erweiterte Zielsetzung des Stückes bei dem Paderborner Jesuiten augenfälliger in Erscheinung als bei seinem süddeutschen Ordensbruder. Eine stärkere Betonung des christlichen und religiösen Momentes war eben in der in glaubensfremder Umgebung gegründeten Niederlassung notwendiger. In Norddeutschland waren die Jesuiten Kämpfer und Propagandisten, die mit starkem Einfühlungsvermögen alles in den Rahmen ihrer Hauptaufgaben und ihres ihnen aufgetragenen Wirkens einbezogen.

Der Paderborner „Tobias" ist nicht in vollem Umfange geeignet, diese Wesenszüge, die einem ureigenen Jesuitenstück das Gepräge geben, so deutlich werden zu lassen, wie es wohl wünschenswert wäre. Handelt es sich doch bei ihm lediglich um ein Werk, das für den praktischen Gebrauch bestimmt war, das zudem weitgehend an eine Vorlage gebunden ist, von dem man nicht mehr verlangen soll, als es geben kann. Aber auch Andeutungen nur verfolgen den gleichen Zweck und zeugen vom gleichen Geiste. Man muß auch bedenken, daß in der Phase der Frühzeit der katholische Charakter in den Dramen der Jesuiten noch nicht so ausgeprägt war, wie man gemeinhin anzunehmen geneigt ist.

Diese vereinzelten Stellen, die aus jesuitischem Wesen in das Drama eingeflossen sind, herauszufinden, ist nicht allzu schwierig. So folgt der Jesuit z. B. nicht seiner Vorlage, wenn Schonaeus in wortreichen und langatmigen Versen den alten Tobet mit seinem Weibe Anna schimpfen läßt. Wohl macht auch hier Tobet Anna manche Vorhaltungen, aber ausgesprochene Schimpfworte und Verunglimpfungen, wie wir sie bei Schonaeus und all den übrigen Bearbeitern des gleichen Stoffes in der damaligen Zeit feststellen müssen, fallen nicht auf. Der Jesuit folgt nicht bedingungslos der Gewohnheit seiner Zeit, die vielfach und gern Gelegenheit nahm, an dieser Stelle über die Ehefrauen herzufallen. Ein vorbildliches eheliches Verhältnis nämlich, dessen Grundlagen Liebe und aufrichtige Zuneigung sind, ist nur selten in der Schwank- und Komödienliteratur der Zeit zu finden. Wirtschaftliche Gesichtspunkte bestimmen vielfach die Gattenwahl, rücken aber auch sonst in der ehelichen Gemeinschaft stark in den Vordergrund. Der Jesuit aber konnte aus religiösen Gründen, die ihm eine andere Auffassung von Frau, Gattin und Ehe vorschrieben, diesen Ansichten nicht beitreten und diesen Gewohnheiten nicht folgen. Zudem sollten auch alle Personen des Stückes irgendwie vorbildlich wirken. Deshalb ist das Verhältnis Tobet-Anna wesentlich gemildert, nicht so sehr durch eine mindere Rauhherzigkeit des alten Tobet — gerade diese Figur gelang Schonaeus schon im Gegensatz zu anderen Tobias-Dichtern weich, nachgiebig und menschlich — als vielmehr durch eine Umformung der Anna-Gestalt. Sie ist friedfertiger, einsichtiger und ihrem Gatten in tieferer Liebe zugetan. Beide aber eint mehr noch als bei Schonaeus die Sorge um den fernen Sohn. Macht Anna ihrem Gatten wegen der Entsendung des Sohnes Vorwürfe, so spricht aus ihnen mehr mütterliche Besorgnis als die offensichtliche Lust, dem Gatten Vorhaltungen zu machen. Durch die Bindung an seine Vorlage jedoch übernimmt der Jesuit die Szenen zwischen Tobet und Anna. Auffallend daher ist es, daß Tobet und Anna fast immer wegen rein materieller und wirtschaftlicher Angelegenheiten in Hader geraten. Anna wirft Tobet seine Armut vor, die er durch Nichtbefolgung der königlichen Gebote selbst verschuldet habe; Tobet zankt Anna aus, weil er glaubt, sie habe ein Böcklein unrechtmäßig erworben und so seinen wirtschaftlichen Ruf geschädigt; schließlich hält Anna Tobet vor, den Sohn wegen einer geringen Summe Geldes so weit und so lange in die Fremde geschickt zu haben. Nur zu offensichtlich sind diese Züge der wirtschaftlich denkenden Bürgerwelt entlehnt. Schonaeus konnte bei der so gearteten Ausgestaltung seiner Szenen auf vollstes Verständnis seitens des Publikums rechnen. Die Wiederkehr solcher und ähnlicher Auftritte bei den Tobias-Dramen beweist, daß man mit ihnen ganz eindeutig gerichtete

Absichten verfolgte. Der Jesuit nun ist bemüht, die Kraßheit und Ungeschminktheit gerade dieser Szenen zu mildern. Er nimmt ihnen den boshaften und verletzenden Charakter. Vornehmlich dadurch, daß Anna bei ihm nicht als ewig Händel suchender und keifender „Ehedrachen" erscheint. Die gleiche Absicht verrät auch die Tatsache, daß der Abschied des fortreisenden Tobias von seiner Mutter sich in herzlicheren Formen abspielt als bei Schonaeus. Die Mahnworte, die Tobet an seinen Sohn richtet, als er glaubt, sterben zu müssen und die ihm besonders warmherzig die Mutter empfehlen, sprechen aus derselben Grundhaltung. Daß die Schwiegertochter zum Schluß des Spieles herzlich begrüßt und in den Kreis der beglückten Familie aufgenommen wird, spricht ja auch sehr zu Gunsten der Mutter Anna. Bei Schonaeus fehlt gerade diese Szene ganz.

Als unverkennbar bewußte Wandlung des Textes erweist sich die Fassung der Vermählung Tobias' und Saras. Schonaeus folgt unbekümmert seiner Vorlage, der Bibel, die das junge Paar bereits vor der rituellen Trauung zusammenführt. Aus moralpädagogischen Gründen mußte der Jesuit diese Stelle abändern. Bei ihm folgt deshalb nach der „Verlobung" die durch den Vater feierlich vorgenommene rituelle Trauung[26]). Die christliche Auffassung und Bewertung von Frau, Gattin und Ehe ist für die Umgestaltung dieser Szene bestimmend gewesen.

Daß diese Abänderungen der Vorlage in religiösen Anschauungen des Verfassers begründet liegen, wurde bereits erwähnt. Aber es ist nicht anzunehmen, daß der Jesuit sein Werk als religiöses Selbstbekenntnis aufgefaßt hat, vielmehr war es ein Schulstück und als solches in seinen Einwirkungen auf die Zuschauer ganz eindeutig festgelegt. Es liegt also eine bewußt katholisierende Tendenz vor. Es gehört ja nicht zum Wesen einer Tendenz, daß sie als solche in jedem Falle auch ausgesprochen werden muß, gerade die Selbstverständlichkeit und Sicherheit, mit der das Tendierte vorgebracht und hingestellt wird, wirkt nachhaltiger und eindrucksvoller. Dieses Abgehen von seiner Vorlage beweist aber auch noch, daß der Jesuit nicht gedankenlos Vorlagen benutzte. Geschickt läßt er an geeigneten Stellen den neuen Geist und die gewandelte Auffassung der Dinge einfließen.

Die Durchdringung der Vorlage und das nur stellenweise spürbare Umdeuten des geistigen Charakters in bestimmt katholischem Sinne weisen demnach das Werk selbst in die Phase der Frühzeit der dramatischen Literatur der Jesuiten. Die katholische Tendenz und katholische Grundhaltung, die nach den traditionsgebundenen Anfängen immer mehr den

---

[26]) Siehe IV, 3 Seite 23.

Charakter der Jesuitenstücke ausmachen, sind hier in den ersten zaghaften Ansätzen erkennbar.

Eine innere Wandlung bedingt naturgemäß auch einen Wandel der Ausdrucksformen. Demgemäß müssen auch die Darstellungsformen und das Ausdrucksgewand des Paderborner „Tobias" in eine neue Welt hinüberweisen, muß sein Aeußeres ebenfalls den Charakter eines Jesuitendramas der Frühzeit tragen: Titel und Prolog weichen von der Vorlage nicht ab, in ihnen konnten keine den Jesuiten eigentümliche Züge erkannt werden. Das Personenverzeichnis dagegen erfährt durch den Bearbeiter eine Bereicherung um die Personen, die die neugeschaffenen Einlageszenen bestreiten. Es mag richtig sein, daß diese Vorliebe für personenreiche Darstellung in dem Bestreben, möglichst viele Schüler auf die Bühne zu stellen, ihren Grund findet; zutiefst jedoch beruht sie in der Wandlung des Theaters, die von den Jesuiten, den unbestrittenen Beherrschern der Bühnenkunst in jener Zeit, heraufgeführt wird: in der Umstellung des Theaters von der Sprechbühne zur Schaubühne[27]). Diese Umstellung floß aus dem Wesen und der Geistigkeit des Jesuitenordens. Ihm kam es darauf an, den Menschen alles Göttliche und Uebernatürliche sinnenhaft wahrnehmbar zu machen. Er mußte den Zuschauer und Zuhörer zum intensivsten Nacherleben zwingen, sollte das Gesehene oder Gehörte wirksam werden. Nichts aber kam der stark visuell eingestellten Zeit so entgegen wie eine bildreiche szenische Darstellung, die ein müheloses Aufnehmen ermöglichte. Die Einstellung des Dramas auf eine starke Beeindruckung des Zuschauers gehört nach damaligen Auffassungen zum Wesen und zum Begriff des Dramas. Bei der Definierung der Tragödie fügt der italienische Theoretiker Galuzzi (1574—1649) an: „. . . . ut metus et commiseratio spectatorum animis inferatur, ad ejusmodi malorum salutarem purgationem."[28]). Die Wirkung auf den Zuschauer ist das Wesenhafte des Dramas, auf die gerade die Jesuiten betonten Wert legen. Zudem aber waren sie auch bestrebt, das Göttliche und Religiöse, das doch das Vorherrschende ihrer Dramen wurde, möglichst prunkvoll und überwältigend darzustellen. Es ist einleuchtend, daß dieser Hang zur Uebersteigerung der bildhaften Darstellung bei Versinken oder Verlorengehen seines eigentlichen und tieferen Grundes zu einer Auflösung aller dramatischen Formen führen mußte. Wie ja auch das

---

[27]) Der Ausdruck Sprech-Bühne trifft nicht den Charakter der vorjesuitischen Bühne, er wurde hier lediglich als Gegensatz zur Schau-Bühne der Jesuiten eingesetzt. Die Jesuitenbühne bringt flutende, gestaltreiche und lebendig bewegte Bilder auf die Bühne, denen gegenüber man bei der vorjesuitischen Bühne mit ihrer starren und mehr ruhenden Bildhaftigkeit den Ausdruck Schau-Bühne zu vermeiden geneigt ist.

[28]) Ueber den Begriff der Tragödie, namentlich der Jesuiten-Tragödie s. A. Happ: D. Dramentheorie d. Jes. Diss. München 1922 § 2.

Jesuitendrama der späteren Jahre, vor allem des 18. Jahrhunderts, in eine revuehafte Aufbauschung oft völlig undramatischer Geschehen und schließlich in eine gänzlich gelockerte und undramatische Form ausmündete.

Diese Hinwendung zum bildhaften Theater, zur Schau-Bühne, kündet sich zweifellos in der Vermehrung der Darstellerzahl an. Denn sie bedingt ein Ausweiten der Szenen und auch die Schaffung neuer Szenen. Damit findet die Einschaltung mehrerer Szenen, die der Parderborner Jesuit hinzudichtet, ihre Erklärung.

Die erste dieser Szenen ist die spaßhafte Unterhaltung der drei Köche. Alle drei Personen zeigen eine lebendige, knapp umrissene und recht farbige Prägung. Eine Szene genrehaften Charakters, wie sie wohl auch in lateinischen Schulkomödien vorkommen, die aber in der Echtheit und Unmittelbarkeit, mit denen sie aus dem Leben und dem Alltag herausgegriffen und gestaltet sind, eher an die lebendigen und volksnahen Gestalten Bidermannscher Dramen erinnern.

Anlaß zu einer wertvollen Feststellung gibt die Prüfung, wie und wann die Szenen eingeschaltet sind. Sie sind durchaus nicht wahllos eingesetzt, um der Notwendigkeit, die im Personenverzeichnis aufgeführten Darsteller zu beschäftigen, zu genügen. Eine Eigenart des Barock, vor allem aber der Jesuitendramatik, in buntem Wechsel Kontraste folgen zu lassen, Ernstes unmittelbar und übergangslos neben Komisches zu stellen, wächst hier ebenfalls in ihren ersten Anfängen herauf. Mit sicherem Griff schiebt der Jesuit die Szenen ein. Die Unterhaltung der Köche steht zwischen Einladung und Ankunft der Gäste. Sie zeigt die Vorbereitungen zum Gastmahl von einer anderen Seite. Und zwar von einer Seite, die den Zuschauern, die da auf dem Markte vor der Bühne standen[29]) vertraut und bekannt war, was natürlich die Anteilnahme nicht unwesentlich steigerte. Gleichzeitig jedoch frischte dieses befreiende und auflockernde Intermezzo die Aufnahmekraft für das folgende auf.

Der Streit der Mägde um Sara zu Beginn des zweiten Aktes ist ebenfalls als anregender und erwartungsvoller Auftakt zu den folgenden Szenen eingelegt. Zudem steht er zwischen zwei Monologen, die eine wehmutsvolle und die Herzen der Zuschauer rührende Klage enthalten, zwischen der Klage des fast verzweifelten Tobet, über den unmittelbar vorher die Erblindung als harter Schicksalsschlag hereinbrach und der Klage der schwer geprüften Sara. Daß die eingelegte Szene den Eindruck der Klage Tobets abschwächt und mildert und doch schon wieder auf die Klage Saras vorbereitet, kennzeichnet die gute Hand, die sie gestaltete. Mit gleicher Sicher-

[29]) 1597 spielte man in Paderborn noch im Freien.

heit, Leichtigkeit und kluger Berechnung sind auch die übrigen Szenen. die aus eigenem Schaffen eingeschaltet werden, dem Ganzen verwoben.

Es wäre für die Beweisführung der gestellten Behauptung wenig einträglich, wollte man in diesen auf den ersten Blick bedeutungslos erscheinenden Ansätzen die Anbahnung einer so grundlegenden Wandlung erblicken. Jedenfalls gäben sie allein noch keine Veranlassung, die Hinkehr zu einer Schau-Bühne glaubhaft erscheinen zu lassen. Daß aber derartige Bestrebungen, dem Verfasser bewußt oder unbewußt, vorliegen, kann aus der Umgestaltung von Szenen gefolgert werden, die doch eine andere Sicht und eine andere Einstellung zum Drama voraussetzen.

Von der Besonderheit zweier Szenen bei dem Jesuiten wurde bei der Textuntersuchung schon gesprochen. Die erste ist die Erschlagung des Adur durch Chrysanta[30]). Nicht nur, daß Adur zu einem cognatus Tobet erklärt wird, erhöht die Wirkung dieser Szene, sondern vor allem die von Schonaeus peinlichst gemiedene Darstellung des Mordes auf offener Szene. Er bringt die Ermordung des Juden lediglich in der abgeblaßten Form einer Mitteilung, die der junge Tobias den tafelnden Gästen macht. Diese Art erscheint dem Jesuiten zu farblos und zu wenig geeignet, Eindruck auf die Zuschauer zu machen. Die deshalb gewählte Darstellung des Mordes auf offener Bühne liegt durchaus im Zuge der Wandlung, die zur Schau-Bühne hinführt. Die Unmittelbarkeit des Geschehens wirkt nachhaltiger und aufrüttelnder auf die Zuschauer. Aber nicht allein die gewandelte Anschauung vom Wesen des Dramas und der Bühne läßt die szenerische Darstellung des Mordes als die gegebene erscheinen, ein anderer tieferer Grund, der gleichfalls eine neue Auffassung bekundet, ist ebenso beteiligt an der Schöpfung und Gestaltung dieser Szene. Der diesseitsbejahende und dem irdischen Leben und seinen Freuden willig ergebene Renaissance-Mensch verbannt den Tod aus seinem Leben und deshalb auch aus seinen Dramen, die dieses Leben wiedergeben. Dem Jesuiten aber ist es geläufig, das Erdenleben nichtig zu achten, und im Tode erst die Erfüllung des Daseins zu sehen. Zumal wenn ein Tod wie dieser — der Jude wird doch wegen seines Glaubens erschlagen — die bessere jenseitige Welt erschließt und den Menschen seiner eigentlichen Bestimmung zuführt. Eine Auffassung und Welt-Anschauung, die ja später über den Kreis der Jesuiten hinaus Allgemeingut des Barock wird.

Daß eine gewisse Freude am Grausamen und an blutigen Darstellungen, die der Zeit ja nicht fremd ist, mitspricht,

---

[30]) Siehe I, 5 Seite 22.

des „Tobias". In anderen Tobias-Dramen heißt es einfach Judaeus.

[31]) Der Zusatz cognatus Tobet findet sich nur in dieser Paderborner Fassung

soll dabei nicht bestritten werden. Was aber wiederum für das Aufkeimen barocker Züge in diesem schlichten Schulstück eines Provinztheaters spräche. Denn gerade das beginnende Barock bezieht die bildende Kunst in einem ihm eigenen Drange nach Universalität und Totalität in den Bereich der dramatischen Kunst ein. Märtyrerdarstellungen, die Enthauptungs- und Ermordungsszenen wiedergaben[32]), hingen in jeder Kirche und waren dem zuschauenden Publikum bekannt. Die lebendige Darstellung auf der Bühne wiederzufinden, konnte sie deshalb nicht überraschen.

Die zweite Szene, die die Wandlung zur Schau-Bühne betont kennzeichnet, ist dieser ersten Szene verwandt. Schonaeus bringt den Unfall des Tobias beim Bade[33]) im Tigris wiederum als Bericht in einem später folgenden Gespräch. Der Jesuit zieht auch hier die viel wirkungsvollere Unmittelbarkeit der Darstellung auf offener Szene vor. Es liegt also offensichtlich in der Absicht des Verfassers, sich von seiner Vorlage abzusetzen. Die Spanne einer Generation, die zwischen den beiden Fassungen des „Tobias" liegt, hat eine Wandlung der Anschauungen gezeitigt, die der Jesuit als selbstverständlich oder in kluger Berechnung aufgreift.

Die Umwandlung der Vorlage wird in ihren Gründen und Ursachen immer deutlicher und als aus einer Wandlung der Anschauungen notwendig hervorgehend erwiesen. Deshalb kann auch eine weitere ebenso sinnfällige Abänderung und Erweiterung des Textes nicht überraschen:

Schonaeus hält sich mit peinlicher Sorgfalt an den Text der Bibel. Um so unerwarteter ist dann der Ausfall der Partien, in denen der Eheteufel Asmodeus[34]) auftritt. Der Jesuit greift sie auf, gestaltet sie eindrucksvoll und lebendig, steigert sie noch durch die Erfindung eines zweiten Teufels. Die Einfügung dieser Szene läßt sich nicht nur durch starke Anlehnung an den Bibeltext erklären. Zu auffällig ist das Eingehen auf das Schaubedürfnis der zuschauenden Menge. Doppelt gern willfahrt man diesem Verlangen, da man wußte, daß die Zeit für Hexen-, Zauber- und Teufelskram besondere Schwächen besaß. Und es zeugt von der Großzügigkeit der Jesuiten, mit der sie alles aufgriffen und umformten, wenn sie nur an die Massen herankamen, wenn sie nur Menschen in ihren Bann schlagen konnten. Sie zogen eben alle Lebenserscheinungen und -äußerungen in den umspannenden Rahmen ihrer Ideen hinein, läuterten sie und stellten sie mit neuem, ihrem, Geiste beseelt, wieder heraus.

So setzt sich die Bearbeitung des Paderborner Jesuiten trotz weitgehender textlicher Uebereinstimmungen vom „To-

[32]) Siehe W. Weisbach: Kunst der Gegenref. Berl. 1921.
[33]) Siehe III, 4 Seite 23.
[34]) Siehe IV, 4 Seite 23.

bias" des Schonaeus sichtbar ab. Wesentlich ist, daß die Abweichungen und Aenderungen der Vorlage nicht der Willkür oder lediglich einer bühnenkünstlerischen Ansicht, sondern einer tiefgehenden geistigen Wandlung entspringen, einer Wandlung, die nicht nur ein Wandel des Geschmackes ist, sondern die eine Umformung und Neuordnung auf allen Gebieten, eine Neufestsetzung des Standpunktes heraufführt, von dem aus Mensch, Welt und Gott gesehen werden. Der „Tobias" des Paderborner Jesuiten deckt schlaglichtartig diese Wandlung in ihrem Beginn auf. Das, was später in der Ausreifung und Rundung als Theaterkunst der Jesuiten und barocke Geistigkeit angesprochen werden muß, läßt sich hier im ersten Aufkeimen erkennen.

Der Paderborner „Tobias" trägt demnach in seinem ganzen Wesen deutlich die Züge der Frühzeit dramatischer Jesuitendichtung. Die Uebernahme des Schonaeus'schen „Tobias" wirkt so gesehen nicht mehr so überraschend, wie es im Anfang scheinen wollte. Denn die Jesuiten, die am ehesten die Schätze der humanistischen Literatur zu hüten berufen waren, sahen es als eine ihrer vornehmsten Aufgaben an, „den Humanismus mit neuem Geiste zu durchleuchten". Sie führten „die antiken Kräfte der Renaissance und des Humanismus und die metaphysische Geistigkeit zu einer organischen Einheit herauf: zur barocken Geistigkeit und Welt-Anschauung"[35]). Daß sie dabei in allem das Erbe ihrer Zeit antraten, auf das Vorhandene zurückgreifen mußten, um in gewohnter Sprache zu den Menschen reden zu können, lag im Wesen dieser ihrer Aufgabe. Als sprechendes Beispiel dieser Art des Aufnehmens und Umformens stellt sich eben der Paderborner „Tobias" dar.

Dabei repräsentiert der Paderborner „Tobias" die Anfangsstufe einer fortschreitenden Entwicklung. Ein Vergleich mit der süddeutschen Fassung der gleichen Vorlage wird den Beweis für diese Behauptung erbringen. Aus der Art und Stärke der Abänderungen, die für das süddeutsche Jesuiten-Theater vorgenommen wurden, läßt sich mit Bestimmtheit die Stufe der Entwicklung, auf der das norddeutsche Drama steht, festlegen.

Beide Dramen sind im gleichen Jahre 1597 aufgeführt. Trotz der guten und verhältnismäßig schnellen Verbindung zwischen den einzelnen Niederlassungen des Ordens kann man behaupten, daß beide Arbeiten unabhängig von einander entstanden und aufgeführt sind. Diesen Schluß rechtfertigt ein sorgfältiger Vergleich der beiden Stücke, der erbringt, daß keinerlei Uebereinstimmung in den Bearbeitungen, auch nicht bei den Stellen, wo sie gemeinsam von Schonaeus abweichen, vorliegt. Daß beide Jesuiten im gleichen Jahre den Tobias des

[35]) Siehe Joh. Müller I. Bd. Einleitung.

Schonaeus bearbeiten, spricht höchstenfalls für die ausgedehnte Verbreitung und anerkannte Berühmtheit der Dramen des Schonaeus. Die Unterschiedlichkeit in der Bearbeitung der gleichen Vorlage, wie sie schon in der Textuntersuchung zum Ausdruck gebracht wurde, bietet die Möglichkeit, norddeutsche und süddeutsche Erzeugnisse der dramatischen Literatur der Jesuiten einander gegenüberzustellen.

Auf den ersten Blick berührt die Tatsache, daß der süddeutsche Jesuit Schonaeus ausschreibt, eigenartig. In Paderborn konnte man das Zurückgreifen auf Vorhandenes und das Verzichten auf die eigene Produktion durch den Mangel an Eigenem in der jungen Niederlassung erklären. Diese Erklärung will jedoch für Süddeutschland nicht recht einleuchten. Die Nähe der Metropole München mit ihren bereits zu dieser Zeit auffallend stark ausgeprägten Jesuitenstücken und ihrem zu weitreichender Berühmtheit gelangten Theater ließe eher eine Entlehnung aus dem dort vorhandenen Schatze vermuten. Die Wahl des Stoffes läßt sich deshalb auch hier aus seiner Beliebtheit und vor allem aus seiner besonderen Geeignetheit erklären. Ausschlaggebend jedoch sind die gleichen Gründe wie in Paderborn: Die Jesuiten hatten es sich eben zur Aufgabe gemacht, Vorhandenes, das anerkannt und verbreitet war, aufzugreifen und in ihrem Sinne umzugestalten. Die Einheitlichkeit und Geschlossenheit, mit der sie methodisch in der Auffassung und Durchführung ihrer Aufgaben vorgingen, hat oft eine nicht zu leugnende Uniformität zur Folge. Diese Uniformität beschränkt sich jedoch nur auf das Grundsätzliche, in der Durchführung geben die jeweils örtlichen Bedingtheiten, nicht zuletzt aber auch die Gestaltungskraft des Verfassers den bestimmenden Ausschlag.

Der erste Eindruck, den man bei einer Durchsicht des Stückes gewinnt, kann zu falschen Schlüssen führen. Zunächst stellt man eine weit unbedenklichere Uebernahme des Textes der Vorlage fest. Szenen eigener Arbeit fehlen. Die Abänderungen, die vorgenommen wurden, sind sogleich sichtbar, da sie durchweg Abänderungen sind, die das äußere Gesicht des Dramas bestimmen. Sie lassen sich fast alle unter der Art Abänderungen zusammenfassen, die, wie beim norddeutschen „Tobias", eine Wandlung des Theaters zur Schau-Bühne kennzeichnen. In Norddeutschland dagegen stießen wir auch noch auf andere Abweichungen, die von einer inneren, tieferen Seite her die neue Geistigkeit erkennen ließen. Man könnte also geneigt sein, die süddeutsche hinter die norddeutsche Fassung des „Tobias" zurückzustellen, womit man jedoch am Eigentlichen vorbeiginge. Denn der tiefere Sinn, der bei beiden die Umwandlungen und Abänderungen vornehmen läßt, ist der gleiche. Erkennbar ist nur die verschiedenartige Auswirkung der gleichen Ursache. Wenn in Süddeutschland die Ausdrucks-

formen der gewandelten Geistigkeit üppiger, reicher und sinnfälliger ausfallen, dann beweist das nur, daß hier bereits die ersten Ansätze der Wandlung überwunden sind. Denn je mehr eine neue Welt-Anschauung inneres Eigentum geworden ist, desto ungezwungener, selbstverständlicher und ausgereifter können die Formen sein, in denen sie sich äußert. Diese Auffassung besteht aber nur dann zu Recht, wenn den äußeren Formen auch der innere Gehalt entspricht. Und da eben stoßen wir bei dem süddeutschen „Tobias" auf eine Lücke, die doch den ersten Eindruck einer lediglich äußerlichen Wandlung des Stückes nicht ganz verwischen kann. Dabei bleibt bestehen, daß auch diese anfangs nur äußerlich scheinende Wandlung einer inneren entspricht. Es fragt sich nur, ob auch ein Gleichklang der Wandlungen herauszuhören ist. Beim süddeutschen „Tobias" läßt er sich nicht in dem Umfange nachweisen wie bei dem norddeutschen. Der süddeutsche „Tobias" wurde ebenfalls auf einer „Provinzbühne" gespielt. Hier aber verpflichteten und reizten die prunkvollen Aufführung der nahen Metropole zur Nachahmung, die nur zu leicht eine leere Uebernahme der äußeren Formen sein konnte. Man hat sicherlich in klarer Erkenntnis der Gegebenheiten diese Nachahmung und Uebernahme vollzogen, man wußte um die Wandlung, aber man unterzog sich nicht der Mühe, diesem Wandel der Ausdrucksformen den notwendigen inneren Wandel gleichlaufen zu lassen. Man hat sich damit zufrieden gegeben, dem übernommenen Text die sichtbar werdenden, augenfälligen Ausweitungen zu geben. Dadurch machte man sich den „Tobias" des Schonaeus zu eigen, während der Paderborner Jesuit diese „Aneignung" durch eine Wandlung auch des inneren geistigen Gehaltes überzeugender auswies. So hat der süddeutsche Jesuit doch offensichtlich den I. Akt, der die für die Handlung unwesentliche Vorgeschichte enthält, nur deshalb gebracht, weil in ihm zweimal die Möglichkeit gegeben ist, ein Massenaufgebot an Darstellern und ein Schaugepränge zu entfalten.

Einer gleichen Vorliebe für personenreiche Darstellung entspringt auch die Bestimmung der 12 pueri des alten Tobet, die nur einmal aktiv in die Handlung eingreifen. Wie ja überhaupt die Erweiterung des Personenverzeichnisses hier ihre Begründung findet. Sie wurde bei dem norddeutschen „Tobias" bereits als Folgeerscheinung einer bühnengeschichtlichen Wandlung und Entwicklung erkannt, und zwar als eine Anfangsstufe dieser Entwicklung. Zu welchen Ausmaßen die Fortbildung dieser Ansätze führt, läßt schon der süddeutsche „Tobias" ahnen. Ein Blick auf die zur gleichen Zeit in München üblichen Spiele bestätigt vollauf diese Annahme. In dem Jahre, in dem man den „Tobias" gab, wurde in München unter uns heute kaum glaubhaft erscheinendem Aufwand die Michaelskirche eingeweiht. Das dreitägige Festspiel „Trium-

phus Divi Michaelis" setzte München und ganz Bayern in staunende Bewunderung. Zugleich aber bedeutet dieses Prunkspiel das „letzte ohnmächtige Aufflackern dieser übersteigerten Geste des Volksspiels"[36]). Süddeutschland steht also bereits am Ende der Entwicklung, die wir in Norddeutschland erst in ihren Anfängen sahen. In der süddeutschen Provinz allerdings feierte die Art der Aufzugs- und Umgangsspiele noch weiterhin Triumphe. Die Schau-Bühne, die eine auffallend starke Betonung der Ausdrucksformen kennt, muß als Wahrzeichen der Frühzeit der dramatischen Dichtung der Jesuiten gewertet werden. Beide Tobias-Dramen weisen sich demnach als Frühwerke aus. Trotzdem bleibt der Abstand zwischen ihnen bestehen. Der katholische Süden beschleunigte die Entwicklung, während sich im Norden die Hauptkräfte des Ordens um die Rückgewinnung der Seelen verbrauchten. Das süddeutsche „Provinztheater" folgt der großen Entwicklung, wie sie sich etwa in den Münchener Spielen dartut, schneller und anschließender als das norddeutsche. Im Süden ist man über die ersten Stufen schon hinaus und steht am Ende einer Entwicklungserscheinung, unmittelbar vor dem Schritt in Neuland, das die Großen des Ordens wenige Jahre darauf erschließen. Denn 1602, also nur fünf Jahre später, erreicht die dramatische Literatur der Jesuiten in Bidermanns „Cenodoxus" einen Höhepunkt; unter weitgehendem Verzicht auf übersteigerte Aeußerlichkeiten der voraufgegangenen Zeit wird hier die große Abrechnung und Auseinandersetzung mit der Geistigkeit des humanistischen Zeitalters durchgeführt, und erstmals klar formuliert der neue Geist ausgesprochen und gestaltet.

Der Versuch einer literarischen Bewertung würde ergeben, daß trotz der verschiedenen Entwicklungsstufen, auf der die beiden Tobias-Dramen stehen, der Paderborner Fassung der Vorzug gegeben werden müßte. Beide lassen noch einen klaren und unbildhaften Aufbau vermissen, obwohl man hier und da versucht, von der in dieser Hinsicht hoffnungslosen Vorlage freizukommen. Der süddeutsche Jesuit übernimmt vielfach unbesehen die ermüdenden Längen, die der Paderborner geschickt und vorteilhaft kürzt. Vor allem aber fehlen bei ihm die Einlageszenen eigener Arbeit, die der Paderborner Fassung eine belebende Auflockerung und zudem in ihrem Inhalt und in ihrer Anordnung eine tiefergehende Vorwegnahme kommender Geistigkeit bedeuten als die rein äußerlichen Ausweitungen der süddeutschen Fassung. Auch das eingelegte deutschsprachige Zwischenspiel kann diesen Vorzug nicht verringern.

Der Abstand, der den Norden vom Süden trennt, wird in seiner ganzen Weite und Bedeutung erst offensichtlich, wenn man ein Drama des Paderborner Kollegs aus den ersten

[36]) Johannes Müller, I. Bd. Einleitung.

Jahren des neuen Jahrhunderts den gleichzeitigen Aufführungen in Süddeutschland, namentlich in München, entgegenhält.

„Adolescens, Sancti Joannis Apostoli, latro factus et conversus"

betitelt sich dieses Stück, dessen Prolog Aufschluß über seinen Inhalt geben soll:

Dabitur redux latro, juvenis uti probus
Primum. Sic postera miserum in modum
Corruptus: hunc Joannes Apostolus fide
Sacra imbuerat, et Praesuli Magnesiae
Dederat alendum: is quamdiu vagum
Juvenem habuit stricte, memor fuit sui
Deique moribus praeluxit piis,
Quos protinus dedidicit, ut custor sacer
Arctam laxavit disciplinam: sive amor
Facit, seu opinio bruitatis optima.
Nam ut pudorem attrivit ille: mox
In omne se ejicit scelus praeceps, et ut
Crescit facile malum celeriter in truces.
Pervenit arcem militiae: videbitis
Factum dein latronem et atrocem manu et
Ferro trucem, saevire ubique maxime
Humanitatis expertum hominem, qui incitet
Alios suumque irritet omnibus modis
Furorem: eundem post (Dei o benignitas!)
Summo requisitem labore amanter a
Joanne commonitum dolere protinus studiaque
Pristina cum novis orsu optimo
Mutare: Mira res! Sed dextera es Dei
Mutatio!

Diesem Prolog geht das Personenverzeichnis voraus, das nur zwölf Darsteller nennt. Nach den einleitenden Szenen, die mit den handelnden Personen bekanntmachen, folgt in einer Unterhaltung des S. Joannes mit seinen beiden Schülern eine umfassende Exposition und eine weit vorausgreifende Motivierung der kommenden Handlung: Joannes gibt eine aus den reichen Erfahrungen seines ehrwürdigen Alters schöpfende Antwort auf die Fragen seiner Schüler, die zwar allgemein gehalten, aber in jedem Punkte auf die Spielhandlung umlegbar ist. Deshalb bereiten diese Worte des S. Joannes alles Weitere psychologisch und motivisch vor. Bemerkenswert ist, daß mit dieser Handlung, deren Verlauf schon im Titel angedeutet wird, eine Nebenhandlung verknüpft ist: die Bekehrung eines Heiden durch eine Unterredung mit dem S. Joannes, die den ersten Boden bereitet und den Samen legt, die dann in und durch den Verlauf des Stückes selbst zur Blüte und Frucht gebracht wird.

Literarisch gesehen stellt sich dieses kurze Drama als die klare, knappe und straff aufgebaute Gestaltung einer Legende dar, bei der der Höhepunkt, die Unterredung des S. Joannes mit dem adolescens-latro, geschickt vorbereitet und heraufgeführt wird. Von besonderer dramatischer Lebendigkeit und szenischer Farbenpracht erweist sich der II. Akt, der nur eine und zwar eine große Volksszene bringt. Aber schon nach den ersten Versen wird der Unterschied dieser Volksszene von den Massenszenen süddeutscher Theaterübung deutlich. Während dort Massen die Bedeutung haben, lediglich eindrucksvolle Bilder zu stellen, tritt hier das Volk als handelnde Person auf, etwa in der Art des griechischen Chores: das Volk erwartet den S. Joannes, den Gründer ihrer Gemeinde, feiernde Begrüßung, dann lebhaftes Wechselgespräch zwischen dem Bischof und dem Apostel, der den ihm anvertrauten adolescens zurückfordert. Das Volk wohnt dieser Unterredung bei, und als Joannes sich entschließt, den adolescens aufzusuchen und ihn zurückzuholen, beschwört es ihn von seinem Vorhaben abzustehen. Der Akt schließt mit einem Gebet für den forteilenden Joannes, zu dem der Bischof seine Gemeinde auffordert. Wir sehen also in allem eine wesentlich andere Auffassung und Führung eines großen Aufgebots an Darstellern als in Süddeutschland. Zwar ist die Menge auch des eindrucksvollen Bildes wegen in die Szene einbezogen, aber nicht des Bildes wegen allein. Sie ist in der gleichen Eigenschaft und mit der gleichen Berechtigung in das Personenverzeichnis aufgenommen wie die anderen namhaft gemachten Darsteller. Diese Art, Massen auf die Bühne zu stellen, überrascht und bleibt auch vereinzelt. Wie sich überhaupt das kurze Stück durch eine lebendige Dramatik, einen klaren Aufbau und Ablauf auszeichnet.

Diese Feststellungen können umso weniger überraschen, als wir bereits bei der Tobias-Bearbeitung aus dem Jahre 1597 zu den gleichen Ergebnissen kamen. Der Mangel an straffem Aufbau erklärt sich hier aus der Gebundenheit an die Vorlage, übereinstimmend jedoch sind die geistigen Vertiefungen und literarisch beachtenswerten Abänderungen und Eigenarten. Wenn man hieraus auch nicht auf einen gleichen Verfasser beider Stücke schließen kann, so liegt doch die Feststellung auf der Hand, daß man in Paderborn geistig und literarisch bedeutsame Werke aufführte. Es fehlt nur der auch äußerlich in Erscheinung tretende Ausdruck der neuen Geistigkeit. Trotz der dramaturgisch exakt durchgearbeiteten Gestaltung der Legende fehlen die ausgesprochen jesuitischen oder barocken Züge, wie wir sie z. B. im „Tobias" oder in Süddeutschland vorfanden. Die katholische Haltung des Stückes ist durch den dramatisierten Stoff gegeben. Die Wandlung zur Schau-Bühne dagegen ist nicht einmal in ihren Anfängen vorhanden, wie nur zu deutlich aus der Gestaltung der Volksszene des II. Aktes

zu ersehen ist. Dieses Legendenstück ist nur insofern ein echtes Jesuitendrama als es ein offensichtliches Erziehungs- und Zweckstück ist, dessen pädagogische Tendenz überhaupt den Anlaß zur Dramatisierung gab. Dieser Zweckcharakter wird durch die eingebaute Nebenhandlung bestärkt. Zwei der hauptsächlichsten Aufgaben des Ordens, Erziehung und Missionierung, finden in dem Stoffe willkommene Möglichkeit zur Herausstellung. Daß die Dramatisierung so überzeugend und beachtenswert gelang, spricht für die geistigen Fähigkeiten des Verfassers.

Trotz dieser Vorzüge steht das Paderborner Legendenspiel in auffallendem Gegensatz zu den Stücken, die um diese Zeit in München aufgeführt werden. Es ist selbstverständlich, daß die Münchener Aufführungen nur Spitzenleistungen süddeutscher Jesuitendichtung darstellen — in den Provinztheatern ahmt man den Vorbildern nach oder spielt weiterhin die alten Stücke, die auch im Norden gespielt werden — aber sie geben doch den Maßstab, mit dem wir die Entwicklung der dramatischen Dichtung der Jesuiten zu messen haben. Die erste Blütezeit dieser Dichtung gipfelt in den Werken: „Theophilus" (1582), ihm folgt 1587 und 1589 die Udo-Legende, und endlich findet diese Reihe der großen Weltanschauungsdramen ihren krönenden Abschluß in Bidermanns „Cenodoxus". Das Paderborner Legendenspiel will sich nicht gut in diese glanzvolle Reihe einfügen lassen. Eine vereinzelte Theophilus-Aufführung im Jahre 1608 in Paderborn kann nicht als Beweis eines Gleichlaufs der Entwicklungen in Nord- und Süddeutschland angesehen werden. Die Tatsache zwar, daß diese Theophilus-Aufführung statthatte, spricht dafür, daß man in Paderborn nicht stehen bleibt, sondern in der Entwicklung fortschreitet. Die Johanneslegende jedoch läßt dieses Fortschreiten nicht erkennen. Ja nicht einmal die im „Tobias" nachgewiesenen Ausdrücke einer gewandelten Geistigkeit stellten sich ein. Der Verfasser beschränkt sich lediglich auf eine klare und eindrucksvolle Durchführung der Handlung, unter Verzicht auf innere oder äußere geistige Ausweitung im Sinne der neuen Bestrebungen. Man schreibt bewußt ein Erziehungs- und Predigtstück. Der Schwung einer großen Linie und der überwältigende Eindruck, den die süddeutschen Weltanschauungsdramen hinterlassen, sind durchaus nicht zu verspüren.

Die Johannes-Legende erweist sich also ebenso wie der „Tobias" als ein Werk der Frühzeit. Ausschlaggebend jedoch für die Einreihung dieser Stücke in die Phase der Frühzeit ist ein Grundzug in der Charakterhaltung der Helden dieser Stücke. Im Gegensatz zu Jesuitendramen späterer Jahre kann man sowohl den „Tobias" als auch die Legende als „aktive" Dramen bezeichnen, womit gesagt sein soll, daß ihre Helden durchaus aktiv in die Erscheinung und in den Vordergrund

treten. Eine Eigenschaft, die sowohl der fortschreitenden Jesuitendichtung wie auch der übrigen Literatur immer fremder wird und schließlich ganz schwindet. Erst die völlige Durchdringung der neuen, der barocken Geistigkeit bringt den Wandel vom aktiven zum „passiven Helden" eines Dramas.

Bei der Wahl dieser Bezeichnungen „aktiv" und „passiv" muß jedoch berücksichtigt werden, daß sie in dieser Prägung Begriffe unserer heutigen Anschauung sind. Unsere Vorstellung vom Heldentum verbindet sich unlösbar mit einer bestimmten Form der Aktivität. Dem Barock jedoch wird diese Füllung des Begriffes fremd. So wie sich im Barock insgesamt eine Verlagerung der Werteebenen einstellt, so kommt es auch zu einer Umwertung und Neufüllung aller Begriffe. Einem Wandel des Grundcharakters der Dramen-Helden muß naturgemäß ein völliger Wandel des Stückes selbst gleichlaufen.

III.

Ein Beispiel dieser Art Dramen ist das bereits in der Textuntersuchung und Inhaltsbesprechung behandelte Drama „Jobus" aus dem Jahre 1655. Entgegen sonstiger Gepflogenheit der Zeit trägt das Drama nur diesen einen Titel — Wilhelm Richter zitiert es: „Actio de prospera et adversa fortuna Jobi", wogegen die Handschrift nur den Titel „Jobus" führt — der Untertitel, der in der Regel die eigentlich aktiven Kräfte benennt, fehlt.

Das Drama nimmt seinen Stoff aus der Bibel. Das unerschöpfliche Gebiet findet also auch in späteren Jahren seine Bearbeiter. Aber wie steht man heute dem Stoff gegenüber, wie gestaltet man ihn jetzt? Schon die kurzen Inhaltsangaben, die über jeder Szene stehen und die aller Wahrscheinlichkeit nach auch den Text der für die Zuschauer bestimmten Programmzettel stellten, geben über die grundlegende und bereits gekennzeichnete Wandlung hinreichenden Aufschluß. Die ganze Einstellung und Sichtart hat sich verschoben. Job ist nicht mehr der Held des Stückes, der Held im Sinne unserer Auffassung, er ist das Objekt, an dem die eigentlich tragende Kraft, die vor keinem Leid und Opfer zurückschreckende, stets unerschütterliche und zuversichtliche Geduld, in ihrem Wesen, Ausmaß und in ihrer Vorbildlichkeit dargestellt und abgewandelt wird. Während Tobias noch aktiv im Vordergrund des Geschehens stehender Held war, schwebt hier Job als Mitelpunkt im Kampfe zweier Mächte, die einer anderen unirdischen Welt angehören; der Raum, in dem sich das dramatische Geschehen abspielt, ist gedehnt, ist zu einer Himmel, Erde und

Hölle umspannenden Unendlichkeit geweitet. In der Mitte steht in seiner Unscheinbarkeit der Mensch, um den die feindlichen Mächte kämpfen und ihn gleichzeitig zum Kampfplatz machen. Auf den ersten Blick könnte diese grausame Schicksalsbestimmtheit des Menschen entmutigen. Doch da wird der ganze Reichtum der göttlichen Weltschöpfung, die unerreichbare Güte und menschliches Begreifen übersteigende Weisheit des Weltschöpfers offenbar: in diesem Gegeneinander der himmlischen und höllischen Mächte steht der Mensch nicht verdammt und verbannt, zum Kampfobjekt verurteilt, er darf nach freiem Entschluß entscheiden, zu wem der beiden Gegner er halten will. Er kann und darf nach unparteiischem Einblick in die Folgen seines Entschlusses entscheiden. Und es ist durchaus im katholischen Sinne, wenn diese Entscheidung, dieser Gebrauch des von Gott gegebenen freien Willens das einzige bleibt, was der Mensch aktiv zur Handlung beitragen kann. Darin liegt die Größe christlichen Heldentums, sich für die gerechte und göttliche Sache entschieden zu haben und als Folge daraus alles in blindem und zuversichtlichen Vertrauen und unbeirrbarer Geduld auf sich zu nehmen, was diese aus freiem Willen von ihm anerkannte göttliche Fügung über ihn verhängen wird. Für ihn sind die Maßstäbe, mit denen er irdisches Geschehen messen muß, aus dem Bereich der irdischen Begrenztheit und Begrifflichkeit herausgehoben. Glück und Unglück treffen nur das Vergängliche in ihm, rühren aber nicht an seine Ewigkeitswerte, die durch dieses Geschehen hindurchgehen, um erst im anderen Leben zu einem eigentlichen Sein und zur eigentlichen Bestimmung zu gelangen. Die katholische Kirche, deren eifrigsten Vorkämpfer und flammendsten Bekenner in dieser Zeit die Jesuiten waren, griff den der Renaissance-Zeit eigenen Begriff des Heroismus auf, entkörperlichte, vergeistigte ihn und erklärte die für ihren Glauben qualvollen Todes erlegenen Märtyrer zu Heroen der Kirche und des Glaubens. Die Jesuiten nahmen diese Neufüllung des Begriffes auf, vertieften und propagierten ihn. Ihre Dramen gaben ihnen Gelegenheit, diese neugefaßten Begriffe in lebensnahen und allgemein verständlichen Beispielen darzustellen.

Diese durchaus und bereits zu tiefster Ausprägung gelangte barocke Weltanschauung läßt nicht nur zu, sondern fordert geradezu den Dulder Job als den tragenden Helden des Dramas. Das Barock sieht eben in dem sein Geschick mit Geduld tragenden und trotzdem mit Zuversicht weiterhin glaubenden Menschen den eigentlichen Helden. Und gerade unsere Zeit, die sich aus den Begriffen und Normen einer zusammenbrechenden Geistigkeit zu neuem Schauen und Benennen der Dinge und Erscheinungen erhebt, findet den Weg zu dieser Weltsicht und Wirklichkeitsanschauung leichter. Das „Trotz-

allem" ist auch heute wieder ein Kennzeichen wahren Heldentums geworden. Menschen, die einer Idee, einem Glauben ihr Leben weihen und zum Einsatz geben, stehen als Vorbilder und Heroen vor der ihnen folgenden Schar. Dieser neue, der versinkenden Welt der Entnervung und Verweichlichung fremde Heroismus ist zutiefst jenem Heroismus verwandt, den das Barock sein eigen nannte und der Gestalten wie Job in den Vordergrund und Mittelpunkt eines dramatischen Geschehens stellen konnte.

Erst diese grundsätzlich verschiedene Auffassung und Bewertung menschlichen Lebens und Handelns ermöglichte es, die Bibelerzählung des Job zu dramatisieren, und zwar so zu dramatisieren, wie sie vor uns liegt. Wäre die Zeit stehen geblieben, hätte sie sich einen Helden gesucht, dessen vorwärts stürmende Kraft und hinreißende Taten als leuchtendes Vorbild dagestanden wären, hätte sie einem leidenden, geduldigen und ergebenen Job völlig verständnislos gegenübergestanden, ja sein Los wäre ihr nicht einmal tragisch erschienen, weil sie das Heldentum und die Größe dieses Duldens nicht begriffen hätte und bewerten konnte. Nach barocker Anschauung aber hat nicht die aus persönlicher Leidenschaft begangene Tat die tragische Verwicklung zur Folge, sondern allein der dem Menschen zustehend freie Entschluß kann bestimmend sein. Entscheidet er sich für eine bewußte Abkehr von Gott und seinen göttlichen Gesetzen, so füllt sich sein Leben mit Tragik, die den Zuschauer aufrüttelt und ihm Furcht und Mitleid einflößt und die, was für die Jesuitendramatik von ausschlaggebender Bedeutung ist, ihn zwingt, sich selbst zu erforschen und wenn nötig auf den rechten Weg zurückzuführen. Die tragische Schuld eines solchen „Helden" ist so groß, daß sie in dieser Welt meistens nicht mehr gesühnt werden kann. Sein letztes Schicksal erfüllt sich erst jenseits der Grenzen irdischer Wirklichkeit. Deshalb verlegen die Jesuiten vielfach den Entscheidungspunkt ihrer Dramen über diese Wirklichkeit in die jenseitige Welt hinaus. Die Unbeständigkeit aller weltlichen Wirklichkeit und ihre Nichtigkeit gemessen an dem Ewigen, an die der verblendete Mensch nicht glauben will und die ihm erst im jenseitigen Gericht zur vollen Bewußtheit werden, ist das ewig sich wiederholende Thema fast aller dramatischen Gestaltung der Jesuiten. Und der, der diese Unbeständigkeit und Nichtigkeit kennt und anerkennt, nach dieser Erkenntnis sein Leben auf das Jenseits einstellt und sich zum entscheidenden Gericht rüstet, der, nur der allein ist der wahre Held, dessen Schicksal vom zuschauenden Publikum mit reger Anteilnahme verfolgt wird. Sein Heldentum erweist sich in seiner durch nichts zu erschütternden Beständigkeit allen Angriffen des freud- und leidvollen Lebens gegenüber, die ihn von seinem einmal

eingeschlagenen Wege abbringen wollen. Diese Auffassung von Tragik und Heroismus gibt den Jesuiten unbeschränkte Möglichkeiten lebensnaher und plastischer Wirklichkeitsdarstellung, die aber nicht in einem rein materiellen Realismus aufgeht, sondern ihre Begrenzung und Bewertung von einer anderen, dieser geschilderten Welt und Wirklichkeit übergeordneten Gesetzmäßigkeit erfährt. So wird das Drama zu einer „laut tönenden Offenbarung der Gottesidee“[37]). Der Mensch, das Leben und das gesamte Weltall werden einbezogen in die Allgegenwärtigkeit Gottes, alles ist in die Geordnetheit einer göttlichen Weltauffassung gestellt, in der es eine eindeutige und fest umrissene Bewertung erfährt. Nicht mehr der Mensch ist der Mittelpunkt der Weltschöpfung, nicht mehr von ihm aus gehen die Bewertungen der Dinge, wie es die Renaissance triumphierend verkündete, sondern das Geschöpf Mensch ist wieder als Geschöpf in die Schöpfung eingereiht; letztes Ziel und letzte Wahrheit ist allein wieder der Schöpfer dieser Welt- und Lebenswirklichkeit. Das Jesuitendrama“ ist deshalb „religiöse Kunst im höchsten Sinne, geboren aus dem Glauben, sichtbarer Ausdruck einer unsichtbaren Idee.“ „Diese in dem Barock verankerte Kunst der Gegenreformation ist die letzte gewesen, in der der christliche Gedankenkreis einen einheitlichen und universalen und imposanten Ausdruck fand“[38]).

Vom „Tobias“ des Jahres 1597 bis zum „Jobus“ des Jahres 1655 ist also ein weiter Weg. Zwei Marksteine sind in diesen beiden Dramen gesetzt, zwischen ihnen liegt die Strecke, liegt die fortschreitende Entwicklung. Leider war es nicht möglich, an dem vorhandenen Material die Entwicklungslinie im einzelnen zu verfolgen. Es muß und kann uns genügen, diese beiden Entwicklungsstufen festgestellt zu haben, die einen Entwicklungsgang voraussetzen.

Schon das Personenverzeichnis legt einen Abstand zwischen „Jobus“ und „Tobias“. 43 Sprecher treten auf, neben einem in seinen Ausmaßen ungenannten Aufgebot an Statisten, die das Gefolge bei Aufzügen stellen, Soldaten, Hofleute, Volk usw. Was 1597 im „Tobias“ gänzlich fehlte, ist hier selbstverständliche Uebung. Massen werden aufgeboten, die Macht und den Glanz der Herrscher sichtbar zu machen. Einen anderen Zweck erfüllen die Gefolge der auftretenden Herrscher, sowohl der irdischen wie der überirdischen, nicht. Sie sind Staffagen, des Eindrucks, des Bildes, der Schau wegen auf die Bühne gestellt. Wir nannten die gleiche süddeutsche Gewohnheit (im Freisinger „Tobias“) eine Nachahmung des Münchener Vorbildes. Und jetzt, reichlich eine Generation später, finden wir das Gleiche in Norddeutschland. Das norddeutsche Jesuitendrama folgt also dem süddeutschen, wenn auch in beträcht-

[37]) Edm. Haller. Siehe Literaturverzeichnis.
[38]) Derselbe.

lichem Abstande. Dabei ist aber nicht zu übersehen, daß dieses Nachholen süddeutscher Eigenarten nicht etwa gleichbedeutend ist mit einem Nachhinken in geistiger Beziehung. Lediglich äußerliche Formen finden jetzt erst Eingang, obwohl, wie wir nachweisen konnten, die notwendigen inneren Voraussetzungen zur gleichen Zeit, wenigstens in ihren Ansätzen, in Norddeutschland vorhanden waren. Landschaftliche und damit auch volkliche Besonderheiten verschließen den norddeutschen Menschen lange gegen die Ausdrucksformen süddeutscher Ueppigkeit und Schaulust. Aber auch die Gesamtlage der norddeutschen Niederlassungen ist für diesen „Rückstand" mit verantwortlich. Junge Niederlassungen stehen nicht nur einer glaubensfremden, sondern oft auch feindlichen Bevölkerung gegenüber (Münster, Siegen, Paderborn, Coesfeld u. a.). Wirtschaftliche Schwierigkeiten der Kolleghäuser, die ja kein Schulgeld erhoben, oft mangelnde Unterstützung der kirchlichen oder weltlichen Fürsten ließen eine prunkvolle Ausgestaltung der Herbstspiele nicht zu. Hinzu kamen noch die kriegerischen Wirren, die Besatzung, Plünderung und Vertreibung brachten. Jetzt aber, 1655, herrschte Friede im Lande, ruhten die konfessionellen Zwistigkeiten, war der Großteil des Landes zum katholischen Glauben zurückgewonnen, standen die Schulen in vollster Blüte, jetzt konnte man daran denken, den Herbstaufführungen einen prunkvollen und süddeutsch-üppigen Rahmen zu geben. Zudem verpflichtete der Ruhm der süddeutschen Aufführungen, der schon lange zum Norden vorgedrungen war, nicht eben wenig.

Bemerkenswert ist, daß dieses Schaugepränge, das man nun auch hier im Norden entfaltet, ein offensichtlich höfisches Gepräge trägt. Bereits im süddeutschen „Tobias" stellten wir mit einiger Verwunderung fest, daß der alte Tobet wie ein Herrscher auftrat. Zudem berührte das Auftreten der Könige und Herolde im I. Akt merkwürdig, wenn man dem die Aermlichkeit und Schlichtheit des norddeutschen „Tobias" entgegenhielt. Und hier im „Jobus" finden wir nun die gleichen Bestrebungen, auch Job ist zum König geworden, die ganze Handlung wird zu einer rein höfischen Angelegenheit. Also auch hier ein Nachholen süddeutscher Besonderheiten. Das Auftreten von Fürsten, die reichen und prunkvollen Aufzüge sind, wie wir es gerade im „Tobias" nachweisen konnten, für das eigentliche Stück wenig belangvoll. Es muß also schon seine Bewandtnis und seinen Grund haben, wenn immer wieder und überall das gleiche Bestreben auftritt. Es ist der Ausfluß einer ganz bestimmten geistigen Haltung: die Abhängigkeit der Jesuiten und ihrer Niederlassungen von den Fürsten ihrer Residenzen verpflichtete zum Danke, den sie gewissermaßen in dieser Form abstatteten. Der eigentliche Grund jedoch lag tiefer: zuinnerst durchdrungen von der Notwendig-

keit und Gottgewolltheit der fürstlichen Oberen stellten sie in den Dramen, die doch in erster Linie Lehre und Erziehung sein sollten, ihre Vertreter auf die Bühne, je nach Notwendigkeit und Bedarf als Vorbild oder als mahnendes Schreckbild. Der rein bürgerlich orientierten Welt der Renaissance stellt sich diese Welt der Führung und Unterordnung gegenüber. Der Staat ist nicht mehr der äußere schützende Zusammenhalt selbständiger und nur sich selbst verantwortlicher Einzelmenschen, er ist wieder das lebensvolle Gefüge von Führer und Gefolgschaft, von Oben und Unten, ein wohlgeordnetes System sozialer Schichtung. Nicht zu Unrecht sieht Johannes Müller[39]) in dem Massenaufgebote der Jesuitenbühnen, die wir zu Ende des 16. Jahrhunderts in Süddeutschland und jetzt in Norddeutschland sehen, die „Ankündigung eines neuen Gemeinschaftsgeistes, der die Zeiten des gesetzlichen Individualismus und der Vereinzelung . . . zu einem neuen Kollektivismus und Staatsgedanken umformt. Es ist der Fürstenhof, der diese Massen in Bewegung bringt . . . ein Symbol der neuen Zeit war die neue Michaelskirche in München, seit 100—200 Jahren wieder der erste große Bau in Deutschland."

Aus dieser Einstellung heraus findet auch die häufig vertretene Ansicht der Dramentheoretiker ihre Erklärung: Schon Pontanus (1542—1626) definiert die Tragödie „Tragoedia est poesis virorum illustrium per agentes personas exprimens calamitates . . ." Auch Tarquinus Galuzzi (1574—1649) vertritt die Ansicht, daß, je angesehener der Betroffene in der Tragödie sei, desto heftiger sich auf Seiten der Zuschauer metus et commiseratio als justa medicina auswirke. Wie sehr man diese Festlegung der Tragödie auf Personen höheren Standes in die Definition einbezog, beweist die nicht vereinzelte Definition der Komödie durch Pontan: „Comoedia est poesis dramatica, quae ob docendam vitae consuetudinem, civiles et privatas actiones, non sine leporibus et facetiis imitatur."[40]).

Wie alle Entwicklungserscheinungen im Jesuitendrama tritt auch diese Vorliebe für die Fürsten-Darstellung auf der Bühne zuerst im Süden auf. Daß in Norddeutschland dieser mehr politisch gerichtete Zug gleichzeitig zum Ausdruck kam, verhinderte die politische Verwirrung jener Zeit, unter der gerade die norddeutschen kirchlichen wie weltlichen Hoheitsgebiete zu leiden hatten. Zudem residierten die Fürsten nicht immer an den Orten der Niederlassungen, sodaß die Verbindung der Anstalt zu den Fürstenhäusern wesentlich lockerer war als in Süddeutschland.

Sowohl die Vorliebe für personenreiche Darstellung als auch die für die prunkvolle Ausgestaltung einzelner Szenen

---

[39]) a.a.O.
[40]) Alfred Happ. Näheres siehe Literaturverzeichnis.

liegen, wie wir schon mehrfach betonten, in der Linie einer großen Entwicklung, der Entwicklung zur Schau-Bühne. Der Norden holt in weitem Abstande die Entwicklung, die wiederum im Süden anhebt, nach. Es liegt nicht nur im völlig gewandelten Wesen des „Jobus", sondern auch im Zuge dieser Entwicklung zur Schau-Bühne, die nach Ueberwindung der übersteigerten Aeußerlichkeiten zu einer ruhigen und ausgewogenen Bildhaftigkeit der Darstellung gelangt, daß die Handlung eine Verlagerung ins Allegorische erfährt. Das Aufgebot an Dämonen und himmlischen Mächten mit ihren Gefolgen entspricht durchaus den Ansätzen, die wir im „Tobias" des Paderborner Jesuiten feststellen und im süddeutschen „Tobias" ausgeprägter und reichhaltiger vorfinden konnten.

Das kurze Eingehen auf diese „Aeußerlichkeiten" des Dramas sollte beweisen, daß auch in den Ausdrucksformen einer bestimmten geistigen Haltung eine Ausreifung und Vollendung der in Ansätzen vorgefundenen Entwicklung erfolgt ist.

Wir haben also zwei Phasen, zwei Stufen einer Entwicklung aufgezeigt und in ihrer Unterschiedlichkeit einander gegenübergestellt. Und das in Dramen, die wirklich nicht den Anspruch erheben können, Standardwerke der barocken Literatur zu sein. Aber gerade darin liegt das Bedeutsame unserer Erkenntnisse, daß eine Geistigkeit, eine Weltsicht und Wirklichkeitsanschauung sich in ihnen offenbaren, die wir nur in bedeutenden Erzeugnissen jener Literatur aufzuzeigen gewohnt sind. Gerade hierin zeigt sich, wie tiefgehend und alles durchdringend diese Welt-Anschauung war. Dramen, die gemeinhin als Tendenzdramen und Zweckstücke abgetan werden, werden uns nun zu beredten Zeugen für die großen Künder jener Zeit. Mögen die rein literarischen Werte dieser Stücke nicht sonderlich hoch anzusetzen sein, — wir messen ja an dem Höheren, das uns überkommen — geistes- und kulturgeschichtlich tragen sie den gleichen Wert wie die anderen Zeugnisse und Ueberlieferungen aus jener Zeit.

Schluß.

Aufgabe und Zweck dieser Arbeit war es, den Versuch zu unternehmen, die dramatische Literatur der Jesuiten in Norddeutschland an dem Paderborner Beispiel auf ihren Gehalt und ihre Wertigkeit zu prüfen. Maßstab und Vergleichungspunkt sollte die süddeutsche Dichtung des Ordens abgeben, da sie im weitesten Umfange erforscht und eine Bewertung bereits erfahren hat. Als wesentliche Aufgabe wurde dabei die Feststellung angesehen, ob und wie weit diese norddeutsche Dichtung der süddeutschen folgt oder gleichläuft. Ergab sich ein Gleichlauf, wenn auch nicht ein gleichzeitiger Ablauf der Entwicklungen, so war die für die süddeutsche Dichtung nachgewiesene und in der Anerkennung sich immer mehr durchsetzende Wertigkeit der übrigen deutschen Literatur gegenüber auch für die norddeutsche erwiesen. Und umgekehrt mußte der Nachweis einer gleichgearteten Geistigkeit und seelischen Haltung der norddeutschen Jesuitendichtung mit der allgemeinen barocken Geistigkeit der Nachweis dafür sein, daß sie nicht der süddeutschen Ordensdichtung wesensfremd oder gar entgegenlaufend sei. Dabei konnte es keinen bestimmenden Einfluß haben, ob sich dieser Nachweis an anerkannten Werken namhafter Dichter erbringen ließ, oder ob die gleichen Ergebnisse aus dem unbekannten und vergessenen, vielfach nur für den praktischen Gebrauch angefertigten Erzeugnis namenloser Autoren folgerte. Gerade die Anonymität konnte für das Ergebnis überzeugender sein, weil sie die barocke Geistigkeit als Allgemeingut der damaligen Menschen erwies.

Was können wir nun am Ende der Untersuchung als ihr Ergebnis feststellen? Die norddeutsche Jesuitendichtung bildet durchaus einen Bereich der allgemeinen Jesuitenliteratur, der eine gesonderte Erforschung und auch eine gesonderte Bewertung erforderlich macht. Zwar stimmen in den Grundzügen und auch in den augenfälligsten Auswirkungen dieser Grundzüge beide Bereiche überein, was ja bei der Einheitlichkeit des Ordens nicht Wunder nehmen kann, doch bleiben viele Einzelheiten und Besonderheiten zu erwägen, die dem norddeutschen Bereich eben jenes Gepräge geben, das eine Absonderung und eine sorgfältige Unterscheidung notwendig erscheinen läßt. Diese Eigenheiten der norddeutschen Dichtungen wurden im Laufe der Untersuchung immer wieder herausgestellt und führten schließlich zu der Feststellung, daß die norddeutsche Dichtung in weit höherem Maße als die süd-

deutsche eigentlichste Jesuiten-Arbeit war, da sie fast ausschließlich in den Rahmen der großen Gesamt- und Hauptaufgaben des Ordens einbezogen wurden, in die Missionierung, Katechisierung und Erziehung. Während die süddeutsche Dichtung, trotz des auch ihr innewohnenden Zweckcharakters, schon eine rein literarische Neigung erkennen läßt, fehlt in Norddeutschland dieser mehr ins Aesthetische hinüberspielende Untergrund. Er stellt sich erst nach Zurücktreten der Hauptaufgaben des Ordens ein, bleibt aber auch dann noch schwach und unausgeprägt. Der religiös-pädagogische Zweckcharakter gehört bis zum Schluß der norddeutschen Ordensdichtung. Dieses von den glaubens- und machtpolitischen Umständen vorgeschriebene Festhalten an Grundzügen des Schul- und Festdramas bedingt eine weniger schnelle und auch eine nie die Ausreifung süddeutscher Dichtung erreichende Entwicklung. Eine Entwicklung jedoch ist ohne Zweifel vorhanden. Sie wurde in zwei entscheidenden Phasen aufgezeigt. Die Untersuchung dieser beiden vorgenommenen Querschnitte ergab: ein Fortschreiten der Entwicklung, ein Gleichlauf, wenn auch nicht ein gleichzeitiger Ablauf der Entwicklungen in Nord- und Süddeutschland und schließlich die Gleichwertigkeit des geistigen Gehaltes der norddeutschen Dramen mit der allgemeinen barocken Geistigkeit.

Damit kann als Ergebnis der Untersuchung die Lösung der gestellten Aufgabe angesehen werden.

Trotzdem bleibt die in der Einleitung aufgestellte Behauptung bestehen, daß dieser Versuch in seiner Durchführung wie in seinem Ergebnis nur lückenhaft sein kann, da er sich nur auf einen geringen Teil des norddeutschen Materials der dramatischen Ordensliteratur beschränken mußte. Eine abschließende Bewertung und Auswertung dieses umfangreichen und auch wohl beachtenswerten Bereiches setzt eine umfassende und wenn möglich erschöpfende Durchforschung der hinterlassenen Bestände voraus, zu der diese Arbeit eben erster Versuch und, mehr noch, anspornende Aufforderung sein soll.

Quellen- und Schriftenverzeichnis.

I. Quellen:

Ackermann, Hans: Tobias. Bibliothek des Literarischen Vereins, Stuttgart 1884.

Bahlmann, Paul: Jesuitendramen der niederrheinischen Ordensprovinz. 15. Beiheft zum Zentralblatt für Bibliothekswesen. Leipzig 1896.

Diarium rectorum collegii S. J. Paderbornensis. Von 1661 bis 1687. Handschr. in der Erzbisch. Akademiebibl. Paderborn.

Gryphius, Andreas: Peter Sequenz, Horribiliscribrifax und Catharine von Georgien. Braunes Neudrucke.

Historia annua collegii S. J. Paderbornensis. Zwei Foliobände, I. 1619—1699, II. 1700—1770. Handschrift in der Erzbisch. Akademiebibl. Paderborn.

Masen, Jacob: Palaestra eloquentiae ligatae dramatica. Pars III et ultima. Köln 1664.

Reiffenberg: Historia provinciae S. J. ad inferiorem Rhenum. Köln 1764.

Reinhard, Ewald: Zur Geschichte des Jesuitendramas. Zeitschr. d. Vereins für rheinische und westfälische Volkskunde 1909. (Enthält Text und Periochen münsterischer Stücke.)

Ribadeneira: Bibliotheca scriptorum Soc. Jes. Rom 1764.

Richter, Wilhelm: Paderborner Jesuitendramen 1592—1770. Mitteilungen der Gesellschaft für deutsche Erziehungs- und Schulgeschichte. Berlin 1894. (Enthält chronologisch geordnet die Titel der Paderborner Aufführungen.)

Sachs, Hans: Tobias. Braunes Neudrucke.

Sammelband von Paderborner Dramen. Handschrift „Comoediae et tragoediae." In der Erzbisch. Akademiebibl. Paderborn.

Sander, Johannes: Historia collegii S. J. Paderbornensis ab anno 1580 ad annum 1659. Handschr. in der Erzbisch. Akademiebibl. Paderborn.

Schonaeus, Cornelius: Terentius Christianus. 1620.

Tobias. Ein Jesuitendrama. Handschr. in der Univ.-Bibl, München.

Sommervogel, C.: Bibliothèque de la Compagnie de Jésus. Paris 1890—1900.

Roder: Schuldramen am Trierer Jesuitengymnasium. Festschrift Trier 1913.

II. Schriften:

A. Allgemeine:

Bielmann, Joseph: Die Dramentheorie und Dramendichtung des Jacob Pontanus. Literaturw. Jahrbuch der Görresgesellschaft. 1928.

Borchardt, Hans Heinz: Andreas Tscherning, ein Beitrag zur Literatur- und Kulturgeschichte des 17. Jahrhunderts. München 1912.

Croce, Benedetto: Der Begriff des Barock und der Gegenreformation. Zwei Essays. Zürich 1925.

Cysarz, Herbert: Deutsche Barockdichtung. Leipzig 1924.

Duhr, Bernhard: Jesuitenfabeln. Freiburg 1892.
Die Studienordnung der Gesellschaft Jesu. Bibl. d. kath. Pädagogik IX. Freiburg 1896.
Geschichte der Jesuiten in den Landen deutscher Zunge. Freiburg 1907.

Dürrwächter, Anton: Die Darstellung des Todes und Totentanzes auf der Jesuitenbühne, vorzugsweise in Bayern. Forschungen zur Kultur- und Literaturgesch. Bayerns. Ansbach 1897.

Dilthey, Wilhelm: Studien zur Geschichte des deutschen Geistes. Ges. Schriften III. Leipzig 1927.

Flemming, Willi: Gryphius und die Bühne. Halle 1921.
Geschichte des Jesuitentheaters in Ländern deutscher Zunge. Band 32 der Schriften d. Gesellschaft für Theatergeschichte. Berlin 1923.
Deutsche Barockkomödie. Leipzig 1931.

Francke, Otto: Terenz und die lateinische Schulkomödie in Deutschland. Weimar 1877.

Goedecke, Karl: Every-man, Homulus und Hekastus. Hannover 1865.

Haller, Edmund: Das Jesuitendrama als Dichtung des katholischen Glaubens. „Gral" Münster 1927.

Happ, Alfred: Die Dramentheorie der Jesuiten. Ungedruckte Dissertation, München 1922.

Harring, Willi: Andreas Gryphius und das Drama der Jesuiten. Halle 1907.

Holstein, Hugo: Die Reformation im Spiegelbild der dramatischen Literatur des 16. Jahrh. Halle 1896.

Hövel, Ernst: Kampf der Geistlichkeit gegen das Theater in Deutschland im 17. Jahrh. Dissertation Münster 1912.

Hübscher, Arthur: Das Problem der geistesgeschichtlichen Metamorphose in Renaissance und Barock. Euphorion 26. 1924.
Barock als Gestaltung des antithetischen Lebensgefühls. Euphorion 24. 1922.
Kaulfuß-Diesch, Karl: Untersuchungen über das Drama der Jesuiten im 17. Jahrh. Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Lit. 67. Jahrgang 131. Bd. Braunschweig 1913.
Müller, Günther: Deutsche Dichtung der Renaissance und des Barock. Walzels Handbuch. Berlin 1927.
Höfische Kultur. Halle 1929.
Müller, Johannes: Jesuitendrama in den Ländern deutscher Zunge. Schriften zur deutschen Literatur, hsg. von der Görresgesellschaft. 1930.
Pilger, Robert:. Die Dramatisierungen der Susanna bis 1627. Zeitschrift für deutsche Philologie. XI. Halle 1880.
Pfandl, Ludwig: Einführung in die Literatur des Jesuitendramas in Deutschland. Germ.-Rom. Monatsschrift II. Heidelberg 1910.
Reuling, Carl: Die komische Figur in den wichtigsten deutschen Dramen bis zum Ende des 17. Jahrh. Dissertation Zürich 1890.
Scheid, Nicolaus: Der Jesuit Jacob Masen. Görresgesellschaft. Erste Vereinsschrift für 1898.
Jacob Balde als Dramatiker. Histor.-polit. Blätter 133.
Schmidt, Erich: Theophilusdramen der Jesuiten. Zeitschrift für deutsches Altertum. 29. Bd. Berlin 1885.
Schwartz, Rudolf: Esther im deutschen und lateinischen Schuldrama der Reformation. Leipzig 1898.
Schwering, Julius: Zur Geschichte des spanischen und niederländischen Dramas in Deutschland. Münster 1895.
Stachel: Seneca und das deutsche Renaissance-Drama. Stud. zur Stil- u. Lit.-Gesch. d. 16, u, 17, Jahrh, Berlin 1907,
Spengler, Franz: Der verlorene Sohn im Drama des 16. Jahrh. Innsbruck 1888.
Viëtor, Karl: Vom Stil und Geiste der deutschen Barockdichtung. Germ.-Rom. Monatsschrift XIV. Jahrgang 1926.
Weilen, Alexander von: Der ägyptische Joseph im Drama des 16. Jahrh. Wien 1887.
Weisbach, Werner: Barock als Kunst der Gegenreformation. Berlin 1921.
Wick, August: Tobias in der dramatischen Literatur Deutschlands. Dissertation Heidelberg 1899.

Wölfflin, Heinrich: Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. München 1929.
Renaissance und Barock. München 1908.
Zeidler, Jacob: Studien und Beiträge zur Geschichte der Jesuitenkomödie und des Klosterdramas. Theatergeschichtl. Forschungen IV. 1891.
Jesuiten und Ordensleute als Dramatiker. Blätter des Vereins für Landeskunde von Niederösterreich 27.

B. Besondere:

Achenbach, Heinrich von: Geschichte der Stadt Siegen. Siegen 1894.
Bade, Karl: Geschichtliche Nachrichten über das Hochstift Paderborn und seine höheren Bildungsanstalten. Zeitschr. f. vaterl. Gesch. Bd, X, 1847,
Bessen, Georg: Geschichte des Bistums Paderborn. Paderborn 1820.
Freisen: Die Universität Paderborn. Paderborn 1898.
Höynk, E.A.: Gesch. d. Dekanates Siegen, Paderb, 1904,
Iber, H.: Geschichte des Gymnasiums Karolinum zu Osnabrück. Osnabrück 1889.
Jäger: Die schola Carolina Osnabrugensis. Osn. 1904.
Keller: Die Gegenreformation in Westfalen und am Niederrhein. Leipzig 1881.
Kniffler: Das Jesuitengymnasium zu Düsseldorf. Programm. Düsseldorf 1892.
Löher, Franz von: Geschichte des Kampfes um Paderborn. Berlin 1874.
Marx, Chr.: Geschichte des Gymnasiums zu Coesfeld. Coesfeld 1829.
Müller, Reinhard: Beiträge zur Geschichte des Schultheaters am Gymnasium zu Hildesheim. Hildesheim 1901.
Rosenkranz: Die Reformation und Gegenreformation in Paderborn. Zeitschrift für westf. Geschichte. 1839.
Sökeland, Bernhard: Geschichte des münsterischen Gymnasiums von 1588—1630. Münster 1828.
Tücking, Albert: Geschichte des Stiftes Münster unter Christoph Bernhard von Galen. Münster 1865.
Weskamp, A.: Georg Christian von Braunschweig in den Stiftern Münster und Paderborn. Paderborn 1884.
Das Heer der Liga in Westfalen 1622—33. Münster 1891.
Wormstall, Albert: Das Schauspiel zu Münster im 16. und 17. Jahrh. Zeitschr. d. Vereins f. Gesch. u. Altertumskunde Westf. Bd. 50. Münster 1898.

Lebenslauf.

Ich Fritz Rediger, wurde am 9. September 1907 in Unna-Königsborn in Westf. geboren. Nach dem Besuch der Volksschule (1914—1921) und des Gymnasiums (1921—1929) legte ich im Februar 1929 am Staatlichen Paulinischen Gymnasium in Münster (Westf.) die Reifeprüfung ab. Im Sommersemester 1929 studierte ich an der Universität in Wien. Meine Fächer waren Deutsch, Geschichte und Philosophie. Vom Wintersemester 1929 ab war ich an der Westfälischen Wilhelms-Universität immatrikuliert. Ich hörte in der Hauptsache Vorlesungen in den genannten Fächern.

Meinen Hochschullehrern, namentlich Herrn Prof. Dr. Günther Müller, der mir das Thema der vorliegenden Arbeit stellte und ihre Ausführung durch wertvolle Hinweise unterstützte, bin ich für die mir zuteil gewordene Ausbildung aufrichtig dankbar.